BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

I disegni di Ejzenštejn
presentati da Leonardo Autera

Agosti: *Ejzenštejn, vita di un uomo* - Petrucci: *Il Concilio e il cinema* - De Santis: *Intervista con Lewis Jacobs*

Note, recensioni e rubriche di: *CASTELLO, CHITI, GAMBETTI, KEZICH, LAURA, MAVROMMATAKIS, MORANDINI, PAOLELLA, RADICE, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 12 - DICEMBRE 1963

Sommario

SAGGI

NOTE

I FILM

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 12

dicembre 1963

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

L'on. Achille Corona nuovo Ministro dello Spettacolo

L'on. Achille Corona è stato nominato Ministro per il Turismo e lo Spettacolo nel nuovo governo presieduto dall'on. Moro.

Sottosegretari di Stato sono stati nominati l'on. Ruggero Lombardi, che già tenne tale carica nei precedenti governi Fanfani e Leone, ed il sen. Micara.

Il Ministro ha nominato suo Capo di Gabinetto il Direttore Generale dello Spettacolo, dott. Franz De Biase.

L'on. Corona è nato a Roma il 30 luglio 1914. Laureatosi in legge a Pisa, divenne poi assistente in quella università, perfezionando quindi i suoi studi in Germania ed in Francia.

Antifascista fin dalla prima gioventù, nel 1933 entrò in contatto con l'emigrazione a Parigi. Nel 1942 partecipò alla ricostituzione del Partito Socialista Italiano, entrando nella redazione dell'« Avanti! » clandestino di cui fu successivamente redattore capo. Durante la guerra fu arrestato dai nazifascisti per la sua attività partigiana. Dopo la Liberazione, si dedicò interamente al giornalismo ed alla vita politica, agendo particolarmente nelle Marche, dove fu eletto segretario regionale

que di legare il suo nome non solo ad una legge più o meno del P.S.I. Nel 1948 fu eletto deputato al parlamento e fu rieletto sempre come capolista nelle successive consultazioni elettorali: 1953, 1958, 1963. Alla Camera ha fatto parte della Commissione Interni, divenendone poi Vice Presidente. È membro della Direzione Centrale del P.S.I. dal 1949.

È autore di uno studio sul « Problema dello Stato dal Giusnaturalismo a Rousseau » e di una raccolta di articoli intitolata « La verità sul 9 settembre ».

Ad Achille Corona, che succede all'on. Folchi come titolare del Ministero dello Spettacolo, vorremmo fare degli auguri che non suonino solo di prammatica.

Il cinema, attraverso una crisi industriale che tocca insieme la produzione e l'esercizio, ha toccato con mano negli ultimissimi anni gli effetti delle profonde trasformazioni sociali che sta subendo la comunità nazionale. Dal film come unica fonte di divertimento e di svago al vario e vasto mondo del « tempo libero » come si configura in una società moderna, il cinema ha perso un ruolo egemonico per assumerne un altro che può essere egualmente importante. E poi, non esiste soltanto il cinema-spettacolo ma anche il cinema-informazione ed il cinema-istruzione, piani specializzati di uso del mezzo tecnico che vanno ancora osservati e sorretti anche nelle loro possibili implicazioni future.

Il Ministro Corona ha dunque davanti a sé un mondo non immobile, un mezzo che può e deve esser posto sempre meglio al servizio dell'uomo. Le vicende della politica italiana hanno sin qui ritardato l'approvazione di una nuova legge economica, mentre claudicante è il sistema censorio. Ad Achille Corona, che è divenuto Ministro in una fase estremamente impegnata del corso politico nazionale, il nostro augurio più caldo è dunbuona, ma ad una politica, avendo l'occhio alle grandi linee dello sviluppo della società italiana e alla volontà di rinnovamento che in ogni settore pervade il Paese.

Sia il cinema un elemento di crescita civile e spirituale, di formazione democratica, di divertimento intelligente, di colloquio con l'uomo comune e con i suoi problemi e sentimenti; e sia la politica del cinema direttamente legata a questi grandi obbiettivi, senza perdersi nel piccolo giuoco dei compromessi e del « giorno per giorno ». (e.g.l.)

L'anno accademico del C. S. C. e dell'Accademia inaugurato dal Presidente della Repubblica

La presenza del Capo dello Stato ha conferito particolare importanza alla cerimonia inaugurale dell'anno accademico del Centro Sperimentale di Cinematografia e dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico », avvenuta il 20 dicembre nell'Aula Magna del Centro. La partecipazione del Presidente della Repubblica ha voluto sottolineare la esigenza di un più stretto coordinamento artistico, organizzativo e didattico dei due istituti che nei loro 28 anni di vita hanno svolto una vasta attività conquistando, anche in campo internazionale, un alto prestigio.

Il Capo dello Stato è giunto al Centro Sperimentale alle 10,30. All'ingresso erano a riceverlo i rappresentanti del Parlamento: il vice presidente del Senato Zelioli Lanzini e l'on. Quintieri per la Camera; il ministro per il Turismo e lo Spettacolo on. Corona in rappresentanza del Governo, il ministro della P.I. on. Gui, il Presidente della Corte Costituzionale Ambrosini, il Prefetto e l'Assessore al turismo e spettacolo del comune di Roma, Bubbico, in rappresentanza del Sindaco. Vi erano inoltre ad accogliere il Presidente della Repubblica l'avv. Nicola De Pirro, Commissario sia del Centro Sperimentale che dell'Accademia d'Arte Drammatica con i sub-commissari dei due istituti, rispettivamente Floris Luigi Ammannati e Raul Radice.

Nell'Aula Magna del Centro, affollata di giovani allievi dei due istituti e di insegnanti tra i quali figurano nomi assai noti della scena, del cinema, e della televisione, erano presenti i sottosegretari Lombardi, Micara e Fenoaltea, il direttore generale dello Spettocolo dott. De Biase, il direttore del Centro Fioravanti, rappresentanti diplomatici di vari paesi — tra i 70 allievi del centro oltre un terzo sono stranieri provenienti da ogni parte del mondo — l'Ambasciatore Giustiniani in rappresentanza del Ministero degli Esteri, esponenti del teatro, del cinema e della cultura L'ingresso in aula del Capo

dello Stato è stato accolto da un caloroso applauso.

La cerimonia ha avuto inizio con il saluto che l'avv. De Pirro ha rivolto a nome dei due istituti al Presidente della Repubblica. L'avv. De Pirro ha pronunciato il seguente discorso: « La cerimonia odierna, che abitualmente segnava negli anni passati l'inizio dell'attività accademica di questo Istituto è caratterizzata da una significativa novità: quella di accomunare nello stesso intento sia il Centro Sperimentale di Cinematografia, che l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico.

È a nome di questi due istituti che ho l'onore di porgere il mio più devoto e riconoscente saluto al Capo dello Stato, del quale vogliamo anche sottolineare l'alta dignità di Maestro ed educatore che, ci rende ancora più cara la sua presenza tra i nostri insegnanti e i nostri allievi, che per la prima volta si trovano riuniti insieme.

Sono particolarmente grato ai Signori Ministri Gui e Corona, che saluto con animo devoto, per la loro desiderata ed ambita presenza; come il nostro sincero ringraziamento e saluto va rivolto a tutte le autorità presenti.

Mancherei ad un dovere e tradirei il mio sentimento se non ricordassi subito, con viva gratitudine, tutti i miei collaboratori, da Raul Radice a Floris Ammannati, dal dr. Leonardo Fioravanti al Prof. Renzo Tian e tutti i benemeriti e valorosi insegnanti qui presenti, che si prodigano con sacrificio e con alto spirito del dovere. Voglio rendere un grazie sentito a tutti e l'espressione del più vivo compiacimento per l'opera preziosa che essi svolgono e che non è sempre facile, ma è caratterizzata più dal loro amore per la scuola e per l'arte che dai loro interessi professionali. Un saluto riconoscente ai funzionari del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e del Ministero della Pubblica Istruzione, qui presenti, ed in particolare al Direttore Generale dello Spettacolo, De Biase, che in quest'ultimi diciotto anni ha sempre dato prove concrete di apprezzare e comprendere i complessi problemi della formazione professionale nel delicato settore dello spettacolo.

I due istituti, creati quasi contemporaneamente circa ventotto anni orsono, hanno svolto un'attività altamente meritoria nei confronti dello Spettacolo.

Se si pensa ai numerosi registi, attori e tecnici, ex allievi delle due scuole, oggi luminosamente affermati nella professione, all'opera svolta nel campo culturale ed in quello editoriale, alle affermazioni conseguite in campo internazionale, al prestigio raggiunto nel mondo da questi due istituti, frequentati da sempre più numerosi allievi stranieri di tutti i Paesi, tanti da essere costretti, per mancanza di mezzi adeguati, a limitarne il numero, non si può non riconoscere il loro pieno successo, la loro utilità ed il loro merito.

Non si può negare che l'attività delle due scuole ha contribuito efficacemente a creare un clima di responsabilità maggiore anche nello specifico settore culturale. Le iniziative editoriali del Centro hanno dato un impulso vitale agli studi, alle indagini ed alle ricerche nel campo della letteratura cinematografica.

La preparazione degli attori e dei registi perseguita durante quest'ultimo trentennio, con criteri di serietà e di aggiornamento delle esigenze espressive ed artistiche dello spettacolo, che ha subìto, attraverso una evoluzione intensa, trasformazioni profonde, ha arricchito la gioventù che si è dedicata a questa attività di una base culturale, ignota ai giovani allievi attori di altri tempi, impegnandone a fondo lo spirito e le energie.

Di questo ci è stato dato atto in tutti i consessi internazionali, come ci è stato dato ampio riconoscimento ogni anno, al termine dei corsi quando i nostri allievi si sono presentati al giudizio della critica e del pubblico con i loro saggi e con i film di diploma, moderni, vivi e freschi, nei quali si sono rispecchiati il graduale progresso e la evoluzione di alcune generazioni di interpreti, sia dello schermo che della scena.

Critiche e censure possono essere mosse sulla attività di queste scuole. E occorre essere attenti ad ogni voce che si leva e da qualsiasi parte provenga.

Infatti i problemi che si pongono oggi sono di varia natura. Essi vanno da quelli amministrativi a quelli organizzativi e strutturali, dalla mancanza di mezzi o strumenti di lavoro, ai problemi relativi alle impostazioni didattiche e culturali, dalla difficoltà di reperire insegnanti sempre più validi, alla necessità di provvedere alla giusta tutela contrattuale ed amministrativa di essi, dalla opportunità di operare uno stretto coordinamento tra i due istituti per non creare interferenze e doppioni, al problema sempre vivo di perfezionare l'assistenza degli allievi, argomento questo assai delicato e complesso, che si riferisce non solo al periodo di durata dei corsi, ma anche ai primi anni di attività professionale.

Si tratta di problemi difficili che oggi vengono affrontati — purtroppo — con mezzi inadeguati ed insufficienti; all'Accademia — ad esempio — manca un vero e proprio teatro-studio attrezzato con criteri moderni, assolutamente necessario. E tuttavia si è sempre lavorato senza scoraggiarsi e con grandi sacrifici e rinuncie, molte volte subite sul piano delle esigenze basilari ed essenziali.

Tutto questo si dice solo per amore di verità e con la speranza di poter avviare a soluzione sia pure gradualmente questi problemi.

I dirigenti dei due istituti hanno la ferma volontà di procedere con decisione sulla strada di un sempre maggiore perfezionamento di essi, ma tale volontà dovrà essere sorretta dalla illuminata comprensione dei nostri governanti per questi problemi che non sono tra i minori nel campo più vasto dello sviluppo culturale del nostro paese.

Credo sia maturo il tempo, come è stato autorevolmente indicato dagli onorevoli ministri Gui e Folchi, e come è sentito in grandissima parte degli ambienti professionali e specializzati, di porre allo studio l'opportuno coordinamento dei compiti del C.S.C. con quelli dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, in considerazione della identità dei fini demandati ai due istituti, soprattutto per quanto riguarda la preparazione culturale e la formazione artistico professionale dei registi e degli attori. Tale necessità è resa ancora più evidente dal fatto che la televisione realizza i suoi spettacoli con il concorso dei professionisti del cinema e del teatro, senza alcuna distinzione di provenienza, dando così una prova concreta ed

Il Presidente della Repubblica, on. Segni, applaude alla fine della relazione di De Pirro.

incontestabile che la preparazione professionale di base è della stessa natura.

Se ciò è vero in sede di pratica attività professionale, a maggior ragione in sede di preparazione può essere affermato che esiste un problema unitario, del quale non si può non tener conto, pur nel rispetto delle peculiari caratteristiche che contraddistinguono i settori del teatro, del cinema e della televisione.

A conforto di questa tesi valgono gli studi e le realizzazioni che in varie parti del mondo vengono compiute nel campo delle scuole simili alle nostre. Infatti in paesi di alta tradizione teatrale e dello spettacolo in genere, quali la Polonia, la Cecoslovacchia e l'Ungheria, si è già provveduto a creare un unico istituto che provvede, con le opportune specializzazioni, a preparare i quadri dello spettacolo. In Francia, dove la felice esistenza di un secolare Conservatorio legato strettamente alla vita della Comedie Française, ha impedito il sorgere del problema come sopra prospettato, tuttavia si è intrapresa la formazione di un'unica Scuola per il cinema e per la televisione.

Del resto il problema non è nuovo e la stragrande maggioranza dei partecipanti ai vàri convegni internazionali appositamente investiti della questione si è manifestata favorevole a risolverla nel senso da noi indicato.

Il mondo dello spettacolo guarda a questi istituti con aspettativa crescente.

Questa manifestazione vuole essere anche un atto di fede e di speranza nel futuro sempre più luminoso delle attività dello spettacolo, specialmente nel nostro Paese, oltrechè nel mondo, perché teatro, cinema, televisione sono le più suggestive ed efficaci manifestazioni della cultura e della spiritualità, dell'arte e della tecnica ed impegnano numerose schiere di autori, scrittori e lavoratori, che a giusto titolo possono considerarsi tra i più importanti tra quanti contribuiscono al progresso della civiltà umana.

Il Centro Sperimentale e l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico si accingono seriamente a svolgere la

loro attività con rinnovato fervore e con assoluta devozione alla buona causa dell'arte e della cultura italiana, certi di essere seguiti dalla confortante simpatia dei pubblici poteri, dall'aiuto e dalla collaborazione di quanti amano lo spettacolo ed in esso operano attivamente ».

Raul Radice ha pronunciato poi la prolusione sul tema « La formazione dell'attore » in cui ha sottolineato la molteplicità delle moderne forme spettacolari e la conseguente necessità di inserire nell'insegnamento artistico nuove materie e una maggiore ricchezza didattica e culturale tale da completare, secondo le multiformi esigenze dei vari aspetti dello spettacolo, la preparazione dei giovani artisti.

Dopo i discorsi inaugurali sono stati conferiti il « ciak d'oro » all'allievo del Centro Sperimentale Antonio Hallecher e « La maschera d'oro » ai due allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica: Anna Laura Messeri migliore allieva nell'anno scolastico 1962-1963 nella regìa e Piero Sammataro migliore allievo nello stesso anno 62-63 per la recitazione.

Il Presidente della Repubblica si è vivamente congratulato con l'avv. De Pirro e con Raul Radice per i loro interventi, e per l'attività svolta dai due istituti, e quindi con i giovani premiati.

Al termine della cerimonia salutato da un caldo applauso dei presenti il Presidente Segni ha preso congedo dalle autorità ed ha lasciato il Centro Sperimentale per rientrare al Quirinale.

La prolusione di Raul Radice

Problemi della formazione dell'attore

Jacques Copeau, del quale si è riparlato il mese scorso in occasione del cinquantenario del Vieux-Colombier da lui fondato, dichiarò nei suoi principi didattici che « fare un attore significa prima di tutto fare un uomo ». Programma altamente ambizioso, al quale Copeau non rinunziò nemmeno quando, nel momento in cui il successo più sembrava arridergli, di punto in bianco abbandonò la istituzione che aveva creata e si trasferì in un villaggio, dove tuttavia continuò a impartire lezioni di recitazione e soprattutto a prodigarsi per la affermazione di un costume che continua a influire sul migliore teatro d'oggi.

« Fare un uomo »: la affermazione era polemica, non soltanto rispetto alla secolare condizione di inferiorità che, un po' dovunque, relegò l'attore ai margini della società e lo escluse dal consorzio civile, ma anche nei confronti dello scadimento di gran parte del teatro del primo decennio del secolo, e del teatro francese in particolare, in massima causato dalla organizzazione commerciale alla quale aveva finito di consegnarsi.

« Una industrializzazione sfrenata che, di giorno in giorno più cinicamente, degrada la nostra scena francese e allontana da essa il pubblico colto » scriveva Copeau; « l'accaparramento del maggior numero di teatri da parte di un gruppo di giocatori al soldo di mercanti sfrontati; dappertutto, anche laddove le tradizioni dovrebbero salvaguardare un certo pudore, lo spirito di istrionismo e di speculazione, la stessa bassezza; dappertutto il bluff, la concorrenza d'ogni specie e l'esibizionismo d'ogni tipo che avvilisce un'arte ormai morente e assolutamente dimenticata; dappertutto ruberia, indisciplina, disordine, ignoranza e stupidità, disprezzo del creatore, odio della bellezza: una produzione sempre più folle e vana, una critica sempre più consenziente, un gusto pubblico sempre più smarrito: ecco che cosa ci indigna e ci fa ribellare ».

Circa le compagnie, l'indignazione di Copeau non era minore: « L'assenza di direzione, di disciplina, il desiderio di guadagno e la mancanza di un ideale comune non minano soltanto le compagnie dei teatri sovvenzionati dallo Stato. Per quanto riguarda i teatri del *boulevard*, essi appartengono alle grandi *vedettes* che impongono ai direttori spese rovinose, falsano l'equilibrio della interpretazione, attraggono tutto l'interesse che il pubblico non rivolge più al dramma e degradano gli autori a fornire loro soltanto l'occasione per affermarsi. L'ultima compagnia omogenea che abbiamo avuto in Francia fu quella del *Théâtre Libre*. Una fede condivisa la aveva riunita ».

Questa affermazione era necessaria a Copeau per stabilire i principi dai quali era germinata l'idea del Vieux-Colombier: « riunire sotto l'au-

torità di un uomo solo; una compagnia di attori giovani, disinteressati, entusiasti, l'ambizione dei quali è servire l'arte cui si consacrano; liberare l'attore dall'istrionismo, creare attorno a lui una atmosfera più idonea al suo sviluppo come uomo e come artista, coltivarlo, ispirargli la coscienza della sua arte ed iniziarlo alla moralità ch'essa comporta ».

In quanto alla conclusione (« terremo sempre presente il perfezionamento dei doni individuali e la loro subordinazione al complesso ») essa già racchiudeva implicitamente il motivo dal quale sarebbe discesa la scuola del Vieux-Colombier: « Insieme con il teatro, al suo fianco e sul medesimo piano, bisognerà creare una vera *scuola di attori*. Sarà gratuita e vi chiameremo da una parte i giovanissimi ed anche i fanciulli, dall'altra uomini e donne che abbiano l'amore e l'istinto del teatro, ma che questo istinto non abbiano ancora compromesso con i metodi difettosi e l'abitudine del mestiere ». Va da sé che della parola « mestiere » Copeau dava una interpretazione parziale, la più usuale e la meno nobile, in realtà accingendosi egli a formare nuovi attori in base a princìpi che di fatto miravano al raggiungimento di alte manifestazioni professionali. La degradazione e la nobiltà del mestiere sono proprie di ogni attività umana, non escluse naturalmente le attività artistiche.

Se ho indugiato sulla reattività di Copeau, è perché egli non fu un isolato (anche se appartenne alla schiera dei novatori che si ripiegano su se stessi, e agli occhi dei distratti sembrano soccombere) e perché le esigenze di cui si fece portatore erano avvertite non soltanto da lui. Nel suo solco, che fu fecondissimo, o su strade parallele, maturarono, animate da concetti affini, iniziative similari. Non soltanto in Francia, ma in tutta l'Europa. Il credo di Copeau modificò almeno in parte i programmi di non poche scuole d'arte drammatica (diciamo le scuole ufficiali, la cui istituzione in Europa era relativamente recente) e indirettamente favorì la formazione d'altre scuole e indusse a dare una più idonea compiutezza alle scuole esistenti. Nel 1935, ad esempio, la Accademia di Musica di Londra, ch'era stata fondata nel 1861, introdusse l'insegnamento dell'arte drammatica, e da quel momento si intitolò Accademia Londinese di Musica e Arte Drammatica. E ancora nel 1935 sorgeva in Italia la Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, a iniziativa di Silvio D'Amico, portato dalla formazione culturale e dalla indole sua propria a condividere i princìpi di Copeau e ad assumerli come punto di partenza, o meglio di orientamento. Di poco successiva alla fondazione della Accademia d'Arte Drammatica è la istituzione del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Perché « punto di partenza »? Perché « orientamento »? Perché la scuola italiana per l'insegnamento di recitazione e di regia nasceva come istituto statale, unico nel suo genere; e in quanto tale, pure affermando un principio d'arte, non intendeva affiancarsi alle scuole di tendenza. Uno Stanislawski, un Copeau, uno Strasberg hanno diritto di estrarre dal loro credo (in genere esclusivistico) un sistema di insegnamento, e di applicarne i metodi a quanti spontaneamente li ricercano. Ma una scuola di Stato non può, non deve annettere i propri allievi a un metodo esclusivo e programmatico. Suo compito, e questa era la convinzione di D'Amico, alla quale rimase fedele non ostante le predilezioni personali, è di fornire all'allievo una preparazione di base, ponendolo in condizione di scegliere fra orientamenti diversi. Orientamenti, ripeto, tutti riferiti al segno dell'arte.

In questa affermazione è implicita la prima difficoltà, forse la più grande, che la Scuola deve superare in partenza: attenersi a un consapevole eclettismo senza tuttavia incorrere nell'insegnamento generico. La validità di una scuola dipende insomma dal diffondersi di un suo accento riconoscibile. Ma altra difficoltà, e più sottile, più mobile e anche meno prevedibile perché legata in gran parte al costume, dipende dalla discriminazione fra arte e non arte: la quale naturalmente porta alla esclusione anche di forme in quel momento generalmente assunte, magari con entusiasmo, e la cui non ammissione (da parte anche dei giovani che spontaneamente hanno chiesto di far parte della scuola e poi polemizzano con i suoi princìpi) può essere considerata addirittura blasfema. Tali forme, non di rado, sono la conseguenza della adozione di tecniche nuove e talvolta del loro stravolgimento, in genere non previste né prevedibili. La scuola deve cioè lottare contro lo scadimento del gusto, contro gli equivoci che troppo facilmente derivano da tendenze pseudonovatrici, o che comunque abbisognano di essere valutate nel tempo e soprattutto commisurate alle possibilità effettive della scuola stessa. Deve inoltre saldamente

resistere agli umori generati dalla vicenda alterna dello spettacolo. I vizî denunziati da Copeau cinquant'anni or sono (e altri li avevano denunziati prima di lui) non sono affatto scomparsi: forse sono connaturati, almeno in certa misura, all'essenza medesima della attività teatrale. Perciò sempre, al teatro, in un certo momento, si è opposto l'antiteatro; e l'antidivismo (proposito fondamentale d'ogni scuola per attori) ha cercato di aver ragione del divismo esasperato e degli errori ch'esso comporta. Si tratta, non già di contese, ma di lotte vere e proprie, le quali esigono dai fautori del rispetto alla dignità dell'arte una tenacia quasi eroica. Di più: la scomparsa di campioni come Copeau, Eduardo Boutet e D'Amico, in genere favorisce, sia pure temporaneamente, una specie di disordinato ritorno delle forme contro le quali si era manifestata la loro azione riformatrice. Nel vortice di queste reazioni quasi meccaniche può anche accadere che attori usciti da una scuola nata all'insegna dell'antidivismo, infilino la strada del divismo con una baldanza che fin dai primi passi dà a vedere di voler riguadagnare i giorni perduti: impresa nella quale non pochi perdono ciò che in realtà la scuola aveva consentito ad essi di guadagnare.

Ripeto che ciò è sempre accaduto, e accadrà sempre. Ed è prerogativa dei maestri che conoscono questa alternanza non soccombere alla delusione. Ma ci sono epoche nelle quali il divismo e l'antiteatro (noi che crediamo in un teatro d'arte, dicendo teatro alludiamo a tutte le forme spettacolari) sono improvvisamente favoriti da evenienze la cui comparsa modifica quella che era potuto sembrare un ordine ormai stabilito. Non più di quattr'anni or sono, in questa stessa aula, durante il VI Congresso internazionale delle scuole di cinema e televisione, André Voisin, nel corso di una acutissima relazione sugli sviluppi della interpretazione attraverso le arti dello spettacolo in Francia, così diceva: « Alla televisione l'uomo è re, e uomo in ciò ch'egli ha di più famigliare. Per questo l'attore ama la televisione: è un centro partendo dal quale egli può esprimersi in libertà. Di più, è un'arte che gli fa la maggior pubblicità possibile ». E più oltre: « Esiste un altro motivo di attrazione per l'attore. A teatro, egli ha la sensazione di recitare per un pubblico. Al cinema questa sensazione di un rapporto diretto è distrutta da una serie di operazioni meccaniche che allontanano l'attore dal pubblico, e talvolta dal suo personaggio. Alla televisione il rapporto diretto riporta all'attore un certo senso del rischio, soprattutto gli ridà il pubblico oggi assente dai teatri; e questa nuova situazione sociale influisce enormemente su lui. Egli è coinvolto in un universo meccanico ed elettronico, e ciò non ostante la sua presenza si identifica con il punto focale dello spettacolo di cui », sono ancora parole di Voisin, « è centro ».

Per quanto grande sia il senso di responsabilità di un attore, e per quanti benefici la sua arte riceva dal fatto ch'egli si senta al centro dello spettacolo, non occorre dire quale possa essere, non appena l'interprete oltrepassi il segno, la contropartita di questo suo impiego. Soprattutto,

Raul Radice pronuncia la sua relazione. Al tavolo della presidenza i ministri Corona e Gui.

sempre più incombente si fa il pericolo della assunzione di modi che, magari validi per lo spettacolo televisivo, possono diventare inefficaci o dannosi se trasferiti nello spettacolo teatrale o cinematografico.

Dire questo significa sottolineare il problema massimo della formazione dell'attore nel mondo odierno: problema dal quale discendono altri problemi, tutti per un verso o per l'altro singolarmente importanti. Asserire questo significa far piazza pulita di troppo facili asserzioni, divenute poi luogo comune e a distanza di pochi anni svuotato di senso, come accade appunto di tutti i luoghi comuni. Basterà per fare un solo caso, accennare all'equivoco derivato, per quanto riguarda l'impiego dell'attore, dal neorealismo: movimento o tendenza che ebbe pure meriti cospicui. L'accenno non intende polemizzare con il neorealismo, ma, poiché il neorealismo in taluni casi preferì valersi, anzi che di attori veri e propri, di interpreti scelti sulla strada o nella folla anonima, con quanti leggermente ne dedussero che l'attore improvvisato valesse, in ogni caso, più o meglio dell'attore preparato. Costoro dimenticavano che fra i massimi interpreti del cinema neorealista figuravano attori grandemente qualificati, e che nove volte su dieci l'uomo preso dalla strada non che attore fu soltanto lo strumento di un interprete capace di manovrarlo: il regista. Tant'è vero che, restituito a se stesso, lo strumento ridiventava ciò che in realtà avrebbe continuato ad essere: uomo, appunto, della strada; nella migliore ipotesi: attore buono per una volta sola.

Ora una scuola per attori nasce dal presupposto di poter fare attori validi in ogni circostanza: anche se poi dalle scuole di recitazione, come da ogni altra scuola, insieme ad attori buoni o eccellenti, escono attori men buoni o mediocri.

Il problema massimo cui accennavo or ora è questo: nell'ultimo trentennio, cioè da quando a un dipresso furono fondate le due nostre scuole nazionali per lo spettacolo, lo spettacolo in tutte le sue forme si è enormemente ingrandito. Di più: in tutto il mondo, e anche da noi, e anche per merito delle scuole, il tono generale dello spettacolo si è grandemente elevato. Non solo: quanto più lo spettacolo si raffinava, tanto maggiore diventava la somma degli apporti specializzati in esso convergenti. Si pensi alla scenografia, alla illuministica, al commento musicale o sonoro, si pensi alle infinite tecniche ingegnose e mirabolanti del cinema e della televisione.

Spettacolo ingrandito vuol dire, in quella che è la eccezione materiale, bisogno incessante di interpreti, registi, tecnici. E oltre tutto, considerata la richiesta, capacità di fornirli con rapidità relativa. Dico relativa, perché la fretta, in queste faccende è un non senso. Ma, non si può ignorare la rapidità quale elemento determinante del nostro tempo, e non commisurare ad essa, come in altre attività è già accaduto, il tempo indispensabile alla preparazione professionale.

Tutto il progresso contemporaneo, del resto, pone l'uomo di fronte a un paradosso forse più apparente che sostanziale: da una parte si accrescono le discipline, dall'altra, si riduce il tempo necessario ad approfondirle. Il paradosso si supera con la scelta e con la sintesi, due operazioni che si identificano in una continua revisione e in un continuo aggiornamento soprattutto dei corsi complementari, nonché nella necessità di aggiungerne di nuovi. Se è vero che fare un attore vuol dire fare un uomo, è altrettanto vero che un uomo moderno non si forma unicamente attraverso la specializzazione, e che la sua capacità e la sua sensibilità si ridurrebbero notevolmente qualora la specializzazione lo assorbisse al punto di vietargli altre cognizioni.

La formazione dell'attore, alla quale oggi può provvedere soltanto una scuola accuratamente strutturata, è insomma legata, oltrecché alla bontà e ricchezza degli insegnamenti, alla loro agilità, al loro coordinamento, e finalmente alla loro sperimentazione diretta nell'ambito scolastico. La quale ultima esige una notevole disponibilità di mezzi adeguati: insieme ad aule scolastiche e palestre, palcoscenici ben attrezzati, teatri di posa, studi di trasmissione. Essa comporta anche una attività spettacolare svolta dalla scuola in proprio, la quale impedisca, contrariamente a quanto è accaduto negli ultimi anni, che l'allievo attore (soprattutto se dotato di buone qualità iniziali) si allontani dalla scuola prima di aver terminato lo studio e l'addestramento, e correndo anzi tempo l'avventura professionale, avvalori l'idea purtroppo diffusa, che nella scuola convenga entrare non già come in un istituto didattico, ma come in una mostra nella quale è dato mettersi in vista e

dalla quale è poi facile allontanarsi al momento opportuno.

Questo fenomeno di malcostume potrà essere ridotto da una più cauta e accurata valutazione delle vocazioni individuali all'atto dell'ammissione. Ma annullarlo sarà possibile soltanto mediante la intesa e la collaborazione dei responsabili delle diverse attività spettacolari, quando in tutti sia radicata la convinzione che la scuola, quanto maggior profitto potranno trarne gli attori e le attrici di domani, tanto più riuscirà utile allo spettacolo stesso.

In fondo si tratta di una questione di coordinamento, perché non è affatto vero che a tecniche nuove debbano corrispondere scuole nuove. Nessun mezzo tecnico al servizio dello spettacolo riuscirà mai a modificare la struttura fondamentale dell'attore, né a conferire a un attore ciò che esso non ha. Piuttosto è vero il contrario. Ossia, è necessario che l'attore conosca la tecnica delle diverse attività spettacolari, a una delle quali potrà anche aderire di preferenza in ragione dei suoi requisiti fisici, o comunque individuali. Questa conoscenza è tuttavia indipendente dalla capacità effettiva che a lui si richiede: saper recitare. Saranno il teatro, il cinema, la televisione a stabilire di volta in volta quali attori facciano al caso loro. Saranno ancora il teatro, il cinema, la televisione a consentire singolarmente la preminenza degli attori meglio adatti a questo o a quel mezzo spettacolare. Tuttavia niente di ciò accadrà dove manchi l'addestramento alla recitazione. O, se accadrà, si tratterà di momenti transitori.

Così, non per spirito di parte o cieco attaccamento alla Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico » e ai princìpi che la hanno ispirata mi sia consentito di concludere dicendo che la formazione dell'attore (altro discorso esigerebbe la formazione del regista), di qualunque attore, e qualunque sarà la sua specializzazione di domani, è indissolubilmente legata al problema della recitazione. Verità quasi ovvia. Purtroppo meno ovvia di quanto sembra, non appena si pensi alla esiguità dei mezzi negli ultimi anni consentiti all'unica scuola di recitazione istituita dallo Stato, e alle difficoltà che si frappongono al suo sviluppo e al suo operare.

A questo punto tutti i problemi della formazione dell'attore si riducono a un problema di mezzi e di strumenti: senza i quali anche un programma scolastico che per avventura risultasse teoricamente perfetto, rimarrebbe lettera morta.

RAUL RADICE

Notizie varie

MICCICHÉ NUOVO SEGRETARIO DEI GIORNALISTI — Lino Micciché, critico dell'edizione romana dell'« Avanti! », è stato eletto nuovo segretario del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani; Gino Visentini è stato confermato presidente. Queste le votazioni del nuovo consiglio direttivo eletto dall'Assemblea Nazionale e composto da Vincenzo Bassoli, Ugo Casiraghi, Tullio Cicciarelli, Piero Gadda Conti, Giorgio Moscon, Pietro Pintus. Della commissione di revisione fanno parte, invece, G. B. Cavallaro, Marcello Clemente, Italo Dragosei, Paolo Gobetti, Lorenzo Quaglietti; dei probiviri, Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Leo Pestelli, Vittorio Ricciuti, Filippo Sacchi; dei sindaci, Franco Cauli, Federico Frascani, Mario Natale (effettivi), Gastone Ventura e Piero Virgintino (supplenti).

ANTONIONI ASSOLTO — La IVª sezione del Tribunale di Roma ha assolto con formula piena Michelangelo Antonioni dall'accusa di oltraggio al pudore, a suo tempo mossagli dal Procuratore Generale di Milano, Spagnuolo, a proposito de *L'avventura*.

OLMI ALLA TV — *700 anni* è il titolo dell'interessante documentario su S. Antonio di Padova con cui Ermanno Olmi ha esordito come regista televisivo.

A MARIE DUBOIS IL « BIANCHETTI » — Il Prix « Suzanne Bianchetti », destinato ad incoraggiare un giovane talento in campo cinematografico, è stato assegnato per il 1963 a Marie Dubois.

LA GIURIA DEL FESTIVAL DEI POPOLI — La giuria internazionale del V° Festival dei Popoli, che avrà luogo a Fi-

renze dal 20 al 26 gennaio 1964, è così composta: Claudio Bertieri e Ernesto G. Laura, critici cinematografici (Italia), Carlo Tullio-Altan, incaricato di antropologia culturale all'Università di Pavia (Italia), Kashiko Kawakita, direttrice della Cineteca di Tokyo (Giappone), Henri Langlois, conesrvatore della Cinémateque Française (Francia), Rotislav Jurenev, docente dell'Istituto Cinematografico di Mosca (U.R.S.S.), René Koenig, presidente dell'Associazione Internazionale di Sociologia (Germania occ.).

CICLO DI CONFERENZE SU ANTONIONI A FERRARA — Ernesto G. Laura ha tenuto alla « Casa dell'Assassino » di Ferrara una conferenza su « Antonioni nel cinema europeo », a chiusura di un ciclo di conferenze sul regista organizzato dal Comitato Arti e Cultura del Comune. In precedenza avevano parlato Umberto Eco, Remo Cantoni, Guido Aristarco, Cesare Luporini.

LUTTI DEL CINEMA — Il 2 dicembre, a Londra, è morto *Mario Zampi,* 59 anni, regista italiano attivo nel cinema inglese, specialista nella commedia (*Risate in Paradiso*); ancora il 2, a Hollywood, *Jaryn Kupcinet,* 22, attrice statunitense, strangolata; il 3, a Chatsworth (Hollywood), *Sabu* (Sabu Dastagir), 39, attore indiano attivo nel cinema britannico e statunitense (*Il ladro di Bagdad, Narciso nero* e, in Italia, *Buongiorno, elefante!*); il 4, a Londra, *Robert Hamer,* 52, regista inglese, specialista nella commedia (*Sangue blu*); il 10, a Hollywood, *Tom London,* 81, attore statunitense, « sceriffo » in numerosi « western » (da *The Great Train Robbery* in poi); il 12, a Napoli, *Ernesto Grassi,* 63, regista cinematografico, commediografo, critico cinematografico e teatrale del « Roma »; il 26, a Roma, *Titina De Filippo,* 65, illustre attrice del teatro e del cinema (*Filumena Marturano*).

LA SCOMPARSA DELL'IDEATORE DEL « FILMLEXICON » — Solo ora apprendiamo che il 9 ottobre è morto a Friburgo, in Svizzera, a 64 anni, il gesuita padre Charles Reinert S. J., consulente ecclesiastico dell'O.C.I.C. Al Reinert si deve, fra le molte iniziative, l'ideazione del primo completo, per l'epoca, dizionario biografico-culturale del cinema, che egli, con l'assistenza di pochi collaboratori, diede alla luce nel 1946 in Svizzera col titolo di « Kleines Filmlexicon ». Due anni più tardi, in Italia, l'opera era in parte tradotta ed in parte aggiornata, sviluppata e rifatta da Francesco Pasinetti con un gruppo di collaboratori, fra cui primo Glauco Pellegrini, e divenne il « Filmlexicon. Piccola Enciclopedia Cinematografica », da cui poi, nel 1956, nacque l'attuale grande enciclopedia in più volumi realizzata dal C.S.C. come « Filmlexicon degli autori e delle opere ».

UN PREMIO PER AMMANNATI — Floris Luigi Ammannati è stato insignito del primo Premio Internazionale di Arte e Cultura « Le Muse », istituito dall'Associazione Lirica Italiana « Voci nuove ». Il premio vuole esprimere un segno di riconoscenza a personalità che con la loro opera contribuiscono a mantenere alto il prestigio dell'arte e della scienza in Italia e all'estero. In questi giorni, inoltre, il dott. Ammannati, su proposta del Ministro Corona, è stato chiamato a far parte della Commissione Nazionale Italiana dell'UNESCO per il cinema.

Il Concilio e il cinema

di ANTONIO PETRUCCI

Il 4 dicembre del 1963, chiudendosi la seconda Sessione del Concilio Ecumenico Vaticano II°, i Padri approvavano e il Pontefice confermava e promulgava la Costituzione liturgica e il Decreto sui mezzi di comunicazione sociale.

Nell'allocuzione di chiusura della Sessione lo stesso Paolo VI°, accennando al Decreto che ci interessa, lo sottolineava come indice « della capacità che la Chiesa possiede di unire alla vita interiore quella esteriore, alla contemplazione l'azione, all'orazione l'apostolato ». E proseguiva: « Anche questo risultato conciliare, noi speriamo, potrà riuscire di guida e di incoraggiamento a moltissime forme di attività, inserite ormai come strumento e come documento, nell'esercizio del ministero pastorale e della missione cattolica nel mondo. »

Con queste chiarissime parole il Pontefice fissava il contenuto, i motivi, i fini del Decreto che completa, non innova — a nostro giudizio — l'atteggiamento della Chiesa nei confronti dei mezzi di comunicazione sociale in genere e del cinema in particolare.

Si è detto talora, da parte di scrittori laici, e in qualche caso il motivo è stato ripreso anche da alcuni cattolici, che l'atteggiamento della Chiesa nei confronti del cinema fu, all'inizio e per molto tempo, atteggiamento di stupore, di diffidenza, di scandalo. Ci sembra inesatto, almeno nel quadro di una prospettiva storica, anche se il primo documento pontificio sia un decreto della Congregazione Concistoriale che risale al pontificato di S. Pio X (1912) e vieta le proiezioni cinematografiche nelle Chiese (1). Che al carattere sacro

---

(1) Cfr. ALBINO GALLETTO: *La Chiesa e il cinema,* Roma, 1955, pag. 10.

del luogo disdicano « scenicae actiones etsi honestae » non ci sembra dubbio, né può invocarsi il precedente delle « sacre rappresentazioni » medievali, che anzitutto erano sacre e poi si svolgevano per lo più non nella chiesa, ma sul sagrato, se non si trattava di rare *azioni* connesse con la liturgia.

Si può aggiungere che ben altri furono e in qualche caso sono ancora la diffidenza, e, se non lo scandalo, il disprezzo, che il mondo della cultura laico e non pochi artisti hanno ostentato nei confronti del cinema ritenuto sempre, come nello stadio iniziale, *spéctacle forain.*

Si può dire, ci sembra, che la Chiesa abbia seguito costantemente lo sviluppo del cinema e, prima ancora dei teorici delle arti, abbia riconosciuto al mezzo possibilità di espressione artistica e comunque, sin dall'inizio, la straordinaria capacità di influenza sia negativa che positiva.

Nell'Enciclica *Vigilanti cura* (1936), il primo solenne documento pontificio consacrato al cinema, Pio XI ricordava di avere avuto già occasione in un discorso (1934) di osservare che « bisogna pur applicare al cinematografo, perché non attenti continuamente alla morale cristiana, o semplicemente umana, secondo la legge naturale, la norma suprema che deve reggere e regolare il grande dono dell'arte ».

E insistendo sulla necessità di moralizzare il cinema precisava: « È necessario e urgente il provvedere, che anche in questa parte i progressi dell'arte, della scienza e della stessa perfezione tecnica e industria umana, come sono veri doni di Dio, così alla gloria di Dio e alla salvezza delle anime siano ordinati ... » (2).

Era la prima volta che il cinema veniva riconosciuto arte e come tale « *dono di Dio* ».

Lo si ricorda perché non è possibile comprendere l'atteggiamento della Chiesa Cattolica nei confronti del cinema, se non si parte da questa proposizione fondamentale: la Chiesa riconoscendo nel cinema un dono di Dio si preoccupa dell'uso che l'uomo fa o può fare di tale dono e quindi, in conformità del suo mandato, attua un'azione duplice, di intervento perché siano rispettati i diritti fon-

---

(2) Cfr. a proposito dei discorsi di Pio XI° e della Enciclica « Vigilanti Cura »: ALBINO GALLETTO, cit.; ENRICO BARAGLI S. J.: *Cinema Cattolico,* Roma, Ed. della Civiltà Cattolica.

damentali dell'uomo e della dignità cristiana, e di intervento perché lo strumento sia usato a fini di elevazione dell'umanità.

Il principio fondamentale al quale si ispira la posizione della Chiesa nei confronti dei mezzi di comunicazione sociale in genere e del cinema in particolare è dunque lo stesso che ispira tutta la dottrina sociale: il bene comune. « Lo sappia il mondo — aveva detto nel discorso di apertura della seconda sessione conciliare Paolo VI° — la Chiesa guarda ad esso con profonda comprensione, con sincera ammirazione e con schietto proposito non di conquistarlo, ma di servirlo; non di disprezzarlo, ma di valorizzarlo; non di condannarlo, ma di confortarlo e di salvarlo ». Con particolare interesse — aveva aggiunto Paolo VI° — la Chiesa guarda ad alcune categorie di persone, a tutta l'umanità che soffre e che piange, agli uomini di cultura, agli scienziati, agli artisti, a tutti i lavoratori, alle guide dei popoli e ancora più in là, oltre i confini dell'orizzonte cristiano.

La preoccupazione è dunque per tutti, un atto d'amore che si traduce concretamente appunto nel principio del bene comune, nella sua duplice accezione della tutela e della promozione.

Ora se nei documenti pontifici che vanno dal citato decreto del 10 dicembre del 1912 fino al primo discorso di Pio XII° sul « film ideale », che è del 21 giugno 1955, si palesa posto l'accento particolarmente sulla tutela, talché da alcuni si è potuto parlare impropriamente di difesa passiva, a partire da quel discorso sul film ideale prende sempre maggiormente peso l'altro aspetto, quello della promozione attiva del bene comune.

Non è questa la sede per un esame particolareggiato di tutti i documenti pontifici sul cinema, tuttavia non ci sembra inopportuno ricordare che se è vero quanto sopra detto del particolare accento in essi posto sulla *tutela,* non si può tuttavia non riconoscere che i primi elementi di un'azione positiva e non già soltanto di semplice difesa, appaiono e si sviluppano col procedere del tempo e diremmo in concomitanza con le sempre maggiori conquiste di un'autonomia di linguaggio del mezzo cinematografico e quindi delle sempre maggiori possibilità di farsi elemento non tanto o soltanto di evasione ricreativa, ma strumento di informazione e di formazione sul piano culturale e artistico.

Non c'è dubbio che i cattolici impegnati nell'azione politica facendosi eco di quelle preoccupazioni di tutela, nello sforzo di mediazione, libero e responsabile, ai « punti e alle linee » segnati dal-

l'insegnamento della Chiesa, adeguati alle circostanze di tempo e di luogo, hanno affrontato il rischio di far apparire quell'insegnamento come puramente difensivo e di passare come avversari della libertà promuovendo o sostenendo forme di censura amministrativa che potevano anche apparire in teoria limitatrici dell'arte.

Non sempre si è trattato di un rischio, come si dice, calcolato o quanto meno bilanciato da un'esplicita e coerente azione di *promozione* del bene comune, inteso nel senso attivo di una politica di intervento, nella linea degli stessi insegnamenti della Chiesa, ma troppo spesso la polemica ideologica si è trasformata, in questo campo, in « mischia » politica, travisando intenti e servendo scopi ben lontani dall'arte e dalla libertà in casi che con l'arte e la libertà non avevano nulla a che fare.

Che poi nell'attuazione pratica di quel principio di tutela le scelte tecniche non sempre siano state felici, anche perché sovente le ragioni politiche contingenti hanno costretto a compromessi, e la conseguenza sia stata che troppo spesso lo scopo non s'è raggiunto è difetto di uomini, non di principii.

Si deve d'altra parte riconoscere e da parte cattolica è spesso stato riconosciuto che l'azione di magistero della Chiesa in questo campo ha quasi sempre precorso l'attività dei cattolici impegnati nella vita civile.

Così nei due discorsi sul « film ideale » (che costituiscono, dopo quella della « Vigilanti cura », la seconda trattazione organica sul cinema da parte di un Pontefice e tornano a sintetizzare e completare gli insegnamenti dati dalla Santa Sede in trentatré anni di interventi) Pio XII° analizzando i rapporti fra il cinema e la comunità avvertiva: — « È tempo ora di guardare i suoi rapporti con la comunità medesima, in quello che esso ha e può avere di positivo o, come suol dirsi, di costruttivo, conformemente al Nostro assunto, che è di non muovere sterili accuse, ma di indurre il cinema a rendersi sempre più atto strumento del bene comune. »

In una lettera della Segreteria di Stato per la Settimana Sociale dei cattolici francesi che si tenne a Nancy nel 1955 avente per tema « Les techniques de diffusion dans la civilisation contemporaine » — lettera che venne scritta e inviata nell'intervallo fra i due discorsi sul film ideale — è sottolineata la gioia con la quale la Chiesa ha accolto, fin dall'inizio, queste invenzioni, e, precisato le ragioni della « sua materna ansia e vigilante sollecitudine », « insegna ai suoi figli di farne buon uso a loro vantaggio e li invita a sviluppare

le meravigliose possibilità così offerte alla divulgazione della parola di Dio e messe al servizio della comunità umana ».

Con l'enciclica « Miranda prorsus » Pio XII° allargava il discorso a tutti i mezzi audiovisivi di comunicazione sociale, e cioè, oltre al cinema, alla radio e alla televisione, ponendo le premesse di quello che sarebbe stato poi il lavoro dei Padri conciliari.

* * *

A lettura ultimata, non ci sembra esagerato affermare che il Decreto sugli strumenti della comunicazione sociale (per il quale i Padri hanno risposto con 1.960 *placet* contro 164 *non placet*) pur riaffermando le preoccupazioni e gli impegni della *tutela,* apre una via assolutamente nuova nel considerare gli aspetti, complessi e impegnativi, della *promozione.*

Alle origini è tuttavia una constatazione che appare nella già citata Lettera della Segreteria di Stato alla Settimana sociale di Nancy e ribadita nella *Miranda prorsus*: « ... lo sviluppo dei mezzi di comunicazione sociale nel XX° secolo ha sollevato un problema nuovo e indubbiamente più gravoso. Non si tratta più dell'impiego, buono o cattivo, che l'uomo e la società possono fare di questi potenti mezzi di azione posti a loro disposizione, bensì del dominio smisurato che lo strumento, sfuggendo al controllo del suo artefice, tende a esercitare oggidì sulla persona umana. Anche più pericolosa del progresso tecnico dello scorso secolo, di cui si poteva pur dire che nobilitava la materia a scapito dell'operaio, l'irruzione nella nostra società delle tecniche moderne di diffusione minaccia l'uomo nella sua autonomia spirituale. Sotto la pressione di un dirigismo informativo, mediante la seduzione dell'immagine e mediante l'ossessione della propaganda, l'azione congiunta della stampa, della radio, del cinema e della televisione riesce ormai a foggiare la coscienza dell'individuo a sua insaputa, invade a poco a poco tutta la sua attività mentale e determina atteggiamenti che vengono ritenuti spontanei. La vita di ogni giorno offre, purtroppo, innumerevoli esempi di tale pericolo ... ».

Quale l'atteggiamento e l'azione da svolgere in conseguenza di ciò?

Nella *Miranda prorsus* (paragrafo 20) era detto: « Come, nello sviluppo della tecnica industriale del secolo scorso, è spesso acca-

duto che la macchina destinata a servire l'uomo, lo ha piuttosto dolorosamente asservito, così anche oggi, se lo sviluppo dei mezzi audiovisivi di comunicazione sociale non viene sottoposto al " giogo soave " (Mt. II, 30) della legge di Cristo, rischia di essere causa di infiniti mali tanto più gravi, perché verrebbero asservite non solo le forze materiali, ma anche quelle spirituali, così privando le scoperte dell'uomo dei grandi vantaggi che ne erano il fine provvidenziale. »

Lo stesso concetto era stato più ampiamente svolto nella Lettera alla Settimana di Nancy: « Il primo compito dei cattolici a questo proposito è di ricordare che la comunicazione è soggetta a regole morali, e di farle valere. Sua Santità or non sono molti anni metteva in guardia contro la pretesa delle scienze e delle arti di emanciparsi dalla morale con l'invocare un'autonomia dei loro metodi, e insisteva sul principio che " l'ordine stabilito da Dio comprende tutta la vita, senza eccettuare alcuna manifestazione della vita pubblica ". I ritrovati tecnici della comunicazione non sfuggono a questa legge. La loro moralità non risiede solo nel valore, vero o falso, buono o cattivo, di quanto trasmettono, benché questa sia essenziale; ma riguarda anche la maniera della comunicazione, vale a dire, il modo con cui viene trattato l'uomo al quale essa è rivolta. E oggi questo punto è della massima importanza. ».

Nel Decreto conciliare la riaffermazione del primato dell'ordine morale oggettivo è fatta non solo in riferimento ai rapporti con l'arte (Cap. I°, art. 6) ma anche e in primo luogo nei confronti del tecnicismo come minaccia dei valori dello spirito (Cap. I°, art. 4).

Quello che un filosofo americano, il Dewey, scriveva per la radio: « porterà alla standardizzazione e all'irregimentazione fintanto che gli individui rifiuteranno di esercitare la reazione selettiva che è in loro potere. Il nemico non è nei mezzi materiali, ma nella mancanza di volontà di servirsene come strumenti per conseguire possibilità di scelta », i Padri Conciliari ripetono per tutti i mezzi di comunicazione, stampa, cinema, radio e televisione, come già l'insegnamento dei Pontefici aveva avvertito — e il P. Baragli in uno studio apparso sui Quaderni 2702 e 2704 della « Civiltà Cattolica » aveva citato a questo proposito anche l'atteggiamento positivo assunto da Papa Giovanni XXIII° nei riguardi della *socializzazione* nell'Enciclica *Mater et magistra.*

Detto questo a chiarimento e conferma della posizione favorevole della Chiesa nei confronti dei mezzi di comunicazione sociale

e anzi dei motivi della « gioia » con la quale ha salutato il loro affermarsi pur senza nascondersi i pericoli insiti nel loro uso, va sottolineato che l'aspetto nuovo contenuto nel Decreto è in primo luogo l'affermazione della Introduzione (art. 2) che detti mezzi « servono mirabilmente a sollevare e arricchire lo spirito, *nonché a propagare e rafforzare il Regno di Dio* ».

L'utilizzazione dei mezzi nell'espletamento della missione specifica di magistero della Chiesa presentava problemi non solo pratici, ma anche teorici e di non semplice soluzione.

Senza voler entrare nel merito del problema squisitamente teologico, per il quale evidentemente non abbiamo né i titoli né, in questa sede, l'interesse specifico, basterà ricordare che in uno studio recente il teologo Raymond Pannikkar (3) affermava che a suo parere non era possibile applicare la famosa frase paolina « fides ex auditu », la fede proviene dall'ascoltare la predicazione, al tipo di comunicazione sociale ottenibile con questi mezzi, e che tutt'al più essi possono servire « forse » di preparazione.

L'art. 3 del Decreto conciliare afferma invece esplicitamente: ... « la Chiesa Cattolica giudica suo *dovere* predicare l'annuncio della salvezza *anche* mediante gli strumenti della comunicazione sociale, nonché indirizzare gli uomini al retto uso degli stessi. » (Le sottolineature sono nostre e non del testo ufficiale, beninteso.)

Affermato questo dovere, il Decreto lo articola rispettivamente nei confronti dei Pastori e dei fedeli distinguendo questi ultimi a seconda che siano puramente recettori (genitori e giovani), autori, produttori, esercenti, investiti di autorità civile.

Direi che l'affermazione, contenuta nello stesso art. 3, del diritto della Chiesa di « poter usare e possedere siffatti strumenti » e il dovere dei Pastori di « istruire e guidare i fedeli affinché questi, anche mediante siffatti strumenti, raggiungano l'eterna salute e la perfezione, non solo di loro stessi, ma di tutta la famiglia umana », ripete concetti già noti.

Per la prima volta invece si riconosce ai laici un compito loro riservato e che si dichiara intimamente connesso con il magistero

---

(3) RAYMOND PANNIKKAR: *Teologia e mezzi di comunicazione sociale,* « Studi Cattolici », Roma, n. 37, luglio-agosto 1963.

della Gerarchia: « Resterà compito particolare dei laici animare di valori umani e cristiani questi strumenti, in modo che rispondano alla grande attesa della umanità e ai disegni di Dio » (art. 3); « ... i laici impegnati in questo campo cerchino di rendere testimonianza a Cristo prima di tutto assolvendo i rispettivi uffici con competenza, perizia e spirito apostolico, quindi anche collaborando direttamente, ciascuno secondo le proprie possibilità, all'azione pastorale della Chiesa con il loro contributo tecnico, economico, culturale e artistico. » (art. 12).

Non si tratta più dunque dell'appello paterno, persuasivo, pressante, al senso di responsabilità di tutti coloro che, con qualsiasi incarico, vivono e operano nel mondo dei mezzi di comunicazione sociale, ma di un preciso compito affidato ai laici impegnati in questo campo. E non è senza ragione perciò che il primo accento sia stato messo sul dovere della competenza, della perizia e poi dello spirito apostolico.

Se i principii — della preminenza della legge morale (art. 4), del diritto all'informazione (« ... risponda sempre a verità e, nel rispetto della giustizia e della carità, sia integra », art. 5), dei rapporti fra arte e morale (« ... soltanto l'ordine morale se osservato integralmente e fedelmente, porta l'uomo a conseguire, con la sua propria perfezione, la felicità perfetta », art. 6); del dovere « alla formazione e all'incremento di opinioni pubbliche giuste » (art. 8) — ribadiscono posizioni assunte dalla Chiesa nel tempo, confermano insegnamenti pontifici di cui non è difficile ritrovare accenti e perfino parole nella formulazione degli articoli e costituiscono la premessa dottrinale indispensabile, la novità della deliberazione conciliare sancita dal Pontefice è l'impegno attivo richiesto a sacerdoti e a laici per la promozione del bene comune.

Anche nel rivolgersi ai recettori, oggetto della *tutela,* il Decreto li invita a un'azione attiva che « favorisca in ogni modo quanto eccelle per meriti di virtù, di cultura e di arte » oltre che a non favorire « col proprio denaro editori, esercenti e produttori che maneggino questi strumenti con criteri esclusivamente economici » (art. 9).

Nel ribadire antiche affermazioni sui doveri degli autori, dei registi, dei produttori, dei finanziatori, degli esercenti, nonché quelli dei poteri civili, il Decreto poi mette con sollecitudine paterna l'ac-

cento sulle necessità dei giovani « che hanno bisogno di una stampa e di spettacoli capaci di sanamente divertirli e di formarli ad alti ideali » (art. 11) e avverte a questo scopo che « *compete* al potere civile appoggiare quelle iniziative che — per quanto utilissime specialmente alla gioventù — non potrebbero altrimenti realizzarsi » (art. 12).

« Ogni estremismo viene così escluso: sia la concezione totalitaria che considera l'artista e lo scrittore quali funzionari ed esecutori di direttive statali sia quella liberistica che subordina il bene della comunità ad una logica autonomia di chi si ritiene autorizzato a imporre al pubblico una sua personale interpretazione dei valori morali » (4).

Ma soprattutto direi che il Decreto apre un periodo nuovo nei rapporti fra la Chiesa e i mezzi di comunicazione sociale e in particolare il cinema.

* * *

Come gli scopi dei doveri indicati ai Sacerdoti e ai laici possano venire raggiunti il Decreto precisa in una serie di disposizioni del Capitolo II°.

E anzitutto dispone che « in cordiale unità di iniziative tutti i figli della Chiesa si adoperino perché gli strumenti della comunicazione sociale vengano fruttuosamente usati, con la massima tempestività e con competenza, nelle varie opere di apostolato, secondo le necessità oggettive dei tempi; prevenendo le iniziative dannose di altri, specialmente nei paesi e regioni dove lo sviluppo morale e religioso richiede una più urgente e attiva presenza » (art. 13).

I due tempi delle iniziative che appresso vengono esaminate non sono necessariamente separati nel tempo e infatti la formazione degli autori (art. 15) e quella dei recettori (art. 16) sono indicate ai fini di una programmazione di attività che può procedere, a seconda dei luoghi e delle persone, sullo stesso binario delle realizzazioni.

L'art. 15 impone infatti che « per provvedere alle *urgenti* iniziative ora indicate si formino *senza indugio* sacerdoti, religiosi e laici, capaci di usare e guidare questi strumenti a scopi apostolici con la dovuta competenza ».

---

(4) Cfr. ALBINO GALLETTO: *Spirito e ragioni del Decreto,* ne « L'Osservatore Romano », Città del Vaticano, n. 285, 9-10 dicembre 1963.

Ma, « *principalmente* occorre preparare i laici nella tecnica, nella cultura e nella vita morale », « ... occorre preparare e sostenere anche gli attori sicché con la loro arte contribuiscano al bene dell'umanità » e « infine occorre formare metodicamente critici ».

Logico infatti è che nel momento di passare ad un'azione diretta la Chiesa si preoccupi non solo di utilizzare tutti coloro che per preparazione ed esperienza sono in grado di dare subito un contributo positivo, ma di preparare contemporaneamente i nuovi quadri ai quali corrisponda un'adatta « e proporzionata formazione teorica e pratica degli stessi recettori ». Perciò non solo nelle scuole cattoliche di ogni grado, nei seminari, nelle associazioni dell'apostolato dei laici si dovranno incrementare e moltiplicare iniziative ed opere atte a questo fine ma anche « nei catechismi si proponga e si spieghi la dottrina e la disciplina cattolica su questo argomento » (art. 16).

L'uso degli strumenti della comunicazione sociale, del cinema in particolare — i Padri conciliari se ne sono ben resi conto — comporta difficoltà tecniche ed oneri economici ingentissimi. Non basta pertanto preparare gli uomini al loro uso, né educare i recettori ad un maturo giudizio e alla selezione, occorre mettere a disposizione di chi può e deve realizzare gli strumenti indispensabili. Come?

Gli articoli 17 e 18 del Decreto impostano, a questo titolo, un concetto non nuovo nella sostanza, ma nuovo in quanto per la prima volta affermato da un consesso così alto e sancito dalla più alta autorità della Chiesa, che è quello di un modo tutto moderno di concepire l'obbligo della carità da parte di tutti.

Si potrebbe precisare che non è compito specifico e primario della Chiesa quello di sovvenire alle necessità terrene e che la Chiesa ne sente, attraverso i suoi figli, l'obbligo ogni volta che si manifesta in un modo o nell'altro la carenza da parte dei pubblici poteri. Da questo sentimento di carità sono nate nel corso dei secoli opere grandiose di beneficenza che hanno aperto la strada al progresso sociale, ma la Chiesa ha sempre, a seconda dei tempi e delle circostanze, cercato di far fronte alle necessità più urgenti dello spirito, conservando e promovendo la cultura in tutti i ceti sociali, anche al di fuori dalla sua missione specifica di evangelizzazione.

Diffondere e difendere la verità e curare la formazione cristiana della società umana non è più oggi però un obbligo generico, ma specifico di tutti i figli della Chiesa che pertanto « *insistentemente* esorta quanti — società e singoli — dispongano di rilevanti possi-

bilità economiche o tecniche, ad aiutare generosamente con i loro mezzi e con la loro competenza quelle iniziative che si propongano compiti genuinamente culturali ed apostolici » (art. 17).

Ma non basta: il Decreto dispone anche che in tutte le diocesi, di tutto il mondo, si celebri ogni anno una giornata « nella quale ai fedeli vengano richiamati i loro doveri in questo settore, venga raccomandato di pregare a questo scopo e di contribuirvi con le loro offerte; le quali saranno scrupolosamente devolute secondo le necessità dell'orbe cattolico, al sostentamento ed all'incremento delle istituzioni e delle opere promosse dalla Chiesa in questo settore. » (art. 18).

Nelle disposizioni finali, quindi, i Padri conciliari pregano il Santo Padre di voler estendere l'autorità e le competenze della Pontificia Commissione attualmente esistente a tutti gli strumenti della comunicazione sociale, compresa la stampa, chiamando a farne parte esperti, anche laici, di varie nazioni. Sarà la prima volta che i laici verranno così chiamati a far parte, alla pari con i sacerdoti, di un ufficio di Curia. A questo è infine affidato l'incarico di pubblicare un apposito Direttorio Pastorale, con la collaborazione di persone esperte di diverse nazioni.

Il lettore che ha seguito questa, sia pur sommaria, esposizione del Decreto conciliare avrà avuto modo di osservare come esso apra effettivamente una nuova era che nulla rinnega del passato, ma lo completa con sensibilità moderna delle necessità del mondo d'oggi nel quale la Chiesa si dichiara sempre impegnata a portare la parola del Vangelo.

Questo non significa — e sarebbe banale equivoco crederlo — che, per quanto riguarda il cinema, la Chiesa si proponga una produzione di film catechistici, apologetici, agiografici. Certo il cinema, come gli altri mezzi di comunicazione, potrà anche essere usato in funzione di sussidio audiovisivo per l'insegnamento della dottrina cattolica. Ma non si tratta, mi sembra, di disposizioni per l'uso dei mezzi di comunicazione, all'interno della Chiesa, diretto esclusivamente o principalmente ai fedeli.

Il carattere prevalentemente pastorale assunto dal Concilio Vaticano II°, pur non escludendo l'utilizzazione magisteriale dei mezzi di comunicazione, indica chiaramente che la Chiesa intende, anzi vuole che alla missione pastorale collaborino attivamente i laici e quindi che a tutti gli uomini, su un piano di cultura umana e di salute eterna sia portato il messaggio di Cristo.

Non c'è tema, per scabroso che possa apparire, che non possa venire trattato da chi ha una visione cristiana della vita con responsabilità e impegno.

Il Concilio vuole quindi che i fedeli, ciascuno nel proprio ambito servendosi dei mezzi di comunicazione, contribuiscano a rendere un servigio all'umanità tutta, a mettere nel giusto rilievo la cultura, la scienza, l'arte, a favorire la pace fra gli individui e le nazioni.

I cattolici sono ora impegnati a realizzare i voti e la volontà del Papa e dei Vescovi anche nel cinema. Vedremo come sapranno assolvere il loro impegno.

Lewis Jacobs, un indipendente d'America

di LUIGI DE SANTIS

Sul finire dell'estate Lewis Jacobs ha passato due settimane in Italia senza spostarsi da Venezia dove era membro di giuria della XXIV[a] Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Da New York dove vive e lavora Jacobs è giunto in aereo ed in aereo è ripartito l'indomani della premiazione. Al Lido ha vissuto tra il Palazzo del Cinema ed il suo albergo seguendo scrupolosamente tutte le proiezioni anche quelle fuori concorso. Ha frequentato, oltre i colleghi della giuria, pochissime persone: qualche amico americano, l'editore italiano del suo libro, due giornalisti.

Scrittore, grafico, sceneggiatore, regista e produttore indipendente americano, Jacobs deve la sua notorietà in Italia quasi esclusivamente al suo primo libro, « The Rise of the American Film », scritto più di venti anni orsono, edito da noi nel 1952 come « L'avventurosa storia del cinema americano » ed entrato poi nella ideale biblioteca di chi abbia in qualche modo interesse alle cose cinematografiche. Il successo del libro e la generale stima di cui gode come storico e critico del cinema lo sorprendono e lo imbarazzano alquanto: il libro, anche se importante, è ormai lontano e d'altronde Jacobs non si è mai considerato un critico vero e proprio. Le sue dichiarazioni al riguardo hanno un tono abbastanza sincero: « Quando A New York mi è giunto l'invito a far parte della giuria veneziana sono rimasto sorpreso. Ho pensato che avrebbero potuto chiamare altri americani più importanti e rappresentativi di me; la mia sorpresa è poi molto aumentata a Venezia quando ho scoperto di essere effettivamente l'unico americano in giuria. Ho creduto allora che la scelta fosse stata suggerita dalla opportunità di avere un giurato che rappresentasse la produzione indipendente americana, ho pensato ai premi che ho vinto in questi anni con i miei film di regista

e di produttore indipendente ma ho poi avuto chiara la sensazione che tutto era dovuto al mio vecchio libro ».

« The Rise of the American Film » è stato l'argomento principale e ricorrente delle conversazioni che Jacobs ha avuto qui in Italia; qualcuno gli ha anche chiesto e proposto di scrivere una seconda storia sul periodo più recente del cinema americano. « È un libro al quale ormai non penso più tanto spesso ma ora in questa vacanza italiana sta tornando d'attualità anche per me. Non mi considero comunque uno scrittore. Io sono un uomo che si interessa al cinema e che ad un certo momento ha scritto un libro perché anche questo rientrava nei suoi interessi cinematografici ».

Jacobs ha un inglese straordinariamente accessibile, senza arrotondamenti e sincopi, da buon filadelfiano. Pesa le parole, scandisce e da forza ai concetti. « Quando ero giovane ho fatto il giornalista ma pensavo sempre al cinema e volevo lavorare in qualche modo in quell'ambiente anche se la cosa era tutt'altro che facile. Così ad un certo momento ho deciso di scrivere un libro sul cinema ed è venuto fuori " The Rise of the American Film ". Dopo andai ad Hollywood per scrivere degli articoli e per una serie di circostanze ci sono rimasto diverso tempo ».

Quando questo succede è all'incirca il '40. Jacobs ha da poco passato la trentina — è nato a Filadelfia nel 1907 — ed ha già un buon passato di giornalista e di critico; per cinque anni dal '29 al '34 ha diretto « Experimental Cinema » da lui fondato, che è il primo settimanale americano dedicato interamente al cinema come fenomeno sociale ed artistico. Un'iniziativa pionieristica della quale Jacobs va orgoglioso. Nel suo bagaglio di lavoro, prima di approdare in California ci sono numerose collaborazioni cinematografiche ad importanti periodici americani (« New York Times », « Stage », « One Act Play Magazine », « Hollywood Reporter », « Cinema », « Cinema Quarterly » ed altri) ed i due libri « Film Writing Forms » (Gotham Press), che è una analisi didascalica della tecnica di sceneggiare, e « The Rise of the American Film ». Nel cinema attivo Jacobs aveva però ancora poco alle spalle: un gruppetto di piccoli film sperimentali da lui stesso prodotti ed il documentario sociale *Hopi* sulle condizioni di vita degli indiani della Arizona e del Nuovo Messico.

Al suo arrivo Jacobs trova una Hollywood oggi scomparsa con Liz Taylor bambina sul punto di debuttare con Clarence Brown in

National Velve (Gran Premio). È proprio Jacobs a dirigere il suo provino per la Metro. « Era il mio primo incarico ufficiale; fu una faticaccia: tredici ciak! ». E ha un momento di fiducia nei giovani: tra questi c'era anche Dassin che poi diviene il miglior amico di Jacobs; arrivava da New York dopo una buona esperienza di regista teatrale; era stato « scoperto » come possibile talento e poi rifiutato fino all'episodio abbastanza famoso di *The Tall - Tale Heart* (1).

« Ad Hollywood ho avuto una sorpresa: ad un certo punto arriva Dassin che aveva dietro di sé qualche buona regia all'Artef Theater di New York ma non sapeva niente di cinema. Gli avevano fatto un contratto alla R.K.O. ma senza idee precise. Venne per vedere che cosa c'era da fare; per mettersi la coscienza a posto con il cinema pensò di acquistare il mio libro prima di salire in treno e lo lesse tutto durante il viaggio da New York in California. Non ci conoscevamo ma lui appena arrivato mi cercò e divenimmo subito amici e poi anche collaboratori. Fu proprio lui, passato il primo anno critico, a farmi poi entrare con sé alla Metro ».

Alla Metro Jacobs doveva restare quattro anni come soggettista e sceneggiatore per poi passare alla Columbia. Le mansioni furono in seguito sempre più ampie e Jacobs realizzò in questo periodo anche alcune fondamentali esperienze produttive che dovevano poi essergli di grande utilità una volta divenuto cineasta indipendente e produttore di se stesso. Con le principali case hollywoodiane Jacobs ha lavorato anche come produttore esecutivo, « unit manager », « production designer » e poi come regista.

Il lavoro di « production designer » è quello che Jacobs considera il più formativo ed importante della sua carriera, l'occasione che gli ha permesso di lavorare con alcuni dei migliori registi, l'esperienza che gli ha consentito di sceverare fino in fondo tutto il complesso processo produttivo e realizzativo del film. Il « production design », tecnica abbastanza diffusa nella produzione hollywoodiane, è la visualizzazione della sceneggiatura ancora prima delle riprese, la previsione figurativa del film. Le immagini, i passaggi fondamentali di quello che sarà il film finito vengono puntualmente rappre-

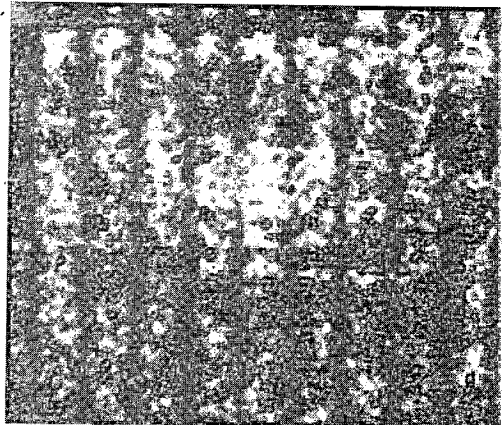
---

(1) Cfr. ERNESTO G. LAURA: *Un europeo d'America*, in « Bianco e Nero », Roma, anno XIX°, n. 3, marzo 1952, pag. 2.

sentate sulla carta da appositi disegnatori che collaborano attivamente con gli sceneggiatori ed il regista. Il disegno del film è in sostanza una zona cuscinetto tra la sceneggiatura e la realizzazione. È una tecnica tipicamente industriale, particolarmente adatta per un cinema come quello statunitense nel quale il regista spesso non interferisce nel lavoro degli sceneggiatori. « Lo scrittore di cinema, lo sceneggiatore pensa generalmente in parole e non in immagini. Il regista a sceneggiatura finita non avrà ancora del tutto chiara l'idea del film che sta per fare, voglio dire soprattutto per quello che riguarda l'impegno produttivo, la scelta degli ambienti. Con il disegno, particolareggiato ed ordinato in sequenza, di quello che gli sceneggiatori hanno elaborato il regista ha una precisa idea di quello che è il film ancora prima che esso sia girato ». Jacobs si dilunga volentieri sulla tecnica in questione perché per anni ha lavorato in questo settore divenendone poi un tecnico di prim'ordine; forse il migliore in senso assoluto. Ancor oggi, anche se fuori dal meccanismo hollywoodiano, Jacobs talvolta, per qualche film di qualità, esegue il « production design ». « Per *Men in War* (Uomini in guerra) di Anthony Mann ero regista della seconda troupe ed ho eseguito circa cinquecento disegni realizzando così un notevole risparmio per i produttori che hanno potuto prevedere fin nei dettagli tutte le particolarità delle riprese che si presentavano particolarmente complesse. Da noi molti registi seguono questo sistema: Milestone, Hitchcock, Welles ed anche Cecil De Mille faceva così. Zinnemann ha disegnato *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco) tutto sulla carta prima di girare un solo metro di pellicola. Data la collaborazione che deve dare al regista ed agli sceneggiatori, il grafico dovrebbe idealmente essere anche uno sceneggiatore. Mi hanno detto che in Italia nessuno usa questa tecnica però so che De Seta ha fatto qualcosa del genere per il suo *Banditi ad Orgosolo,* che è appunto un film a basso costo; con questa tecnica avrà certamente risparmiato ed i risultati sono senz'altro buoni. Per me, ancora prima di lavorare nel cinema, lo studio e la cura dell'immagine sono sempre stati congeniali; da giovane ho studiato belle arti e poi ho fatto anche il fotografo.

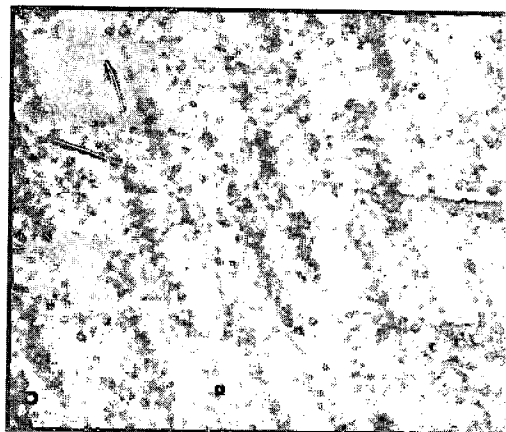
Voi in Italia non praticate questo metodo forse solo perché non avete una scuola apposita; vi occorrerebbe forse qualcuno, un bravo professore che potesse insegnarvi come pensare e prevedere

Lewis Jacobs: disegni per "Dark Interlude"

TITOLI DI TESTA terminati, la musica è sopraffatta da un agghiacciante urlo di donna ... in quell'istante *lo schermo diventa tutto nero.*

Lo schermo si illumina e vediamo un pugno d'uomo allontanarsi dalla MACCHINA SOGGETTIVA ... attraverso un rapido batter di ciglia vediamo il volto congestionato ed irriconoscibile dell'uomo, dai lineamenti grottescamente sconvolti. Come egli si muove VERSO LA MACCHINA, abbiamo l'effetto di azione violenta ...

fac-simile di sceneggiatura disegnata

vediamo quel che vede la sua vittima mentre lotta con lui ...

LA MACCHINA SI MUOVE QUA E LA' per dare l'impressione di una lotta disperata ... poi, il pugno dell'uomo si lancia CONTRO LA MACCHINA ... *la musica è alta* ... lo schermo è tutto nero.

disegni per "Men in War" di Anthony Mann

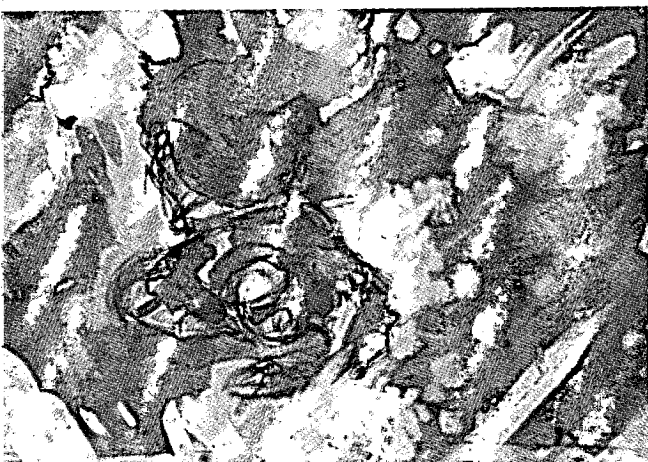
299. MONTANA (continuando)

Forse gradisce un sorso d'acqua. Glie lo vado a prendere.

Si sente rumore di spari fuori campo. Il Colonnello volge il capo e guarda fuori campo. La sua faccia illuminata. Montana scende dalla jeep per prendere un po' d'acqua dal recipiente che tiene dietro la vettura.

Mentre Montana va a prendere l'acqua, il Colonnello si alza dal sedile — afferra il mitra di Montana e si getta fuori in direzione del fuoco.

Montana guarda per un secondo con stupore e sorpresa, poi immediatamente si mette ad inseguire il colonnello che si allontana, urlando a squarciagola.

MONTANA (continuando)
Colonnello ... Colonnello ... torni indietro ...!

Una bomba cade fra Montana e il Colonnello, sollevando una nuvola di polvere. Montana cade a terra, stordito dallo spostamento d'aria. Il fumo e la polvere nascondono la scena alla vista.

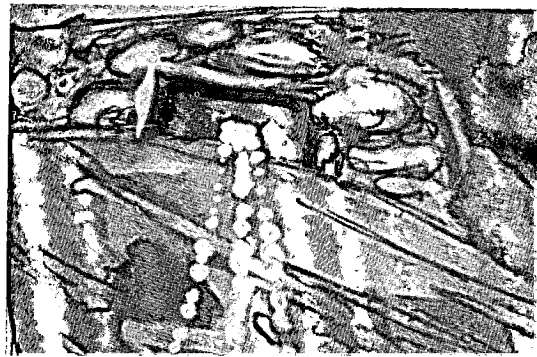
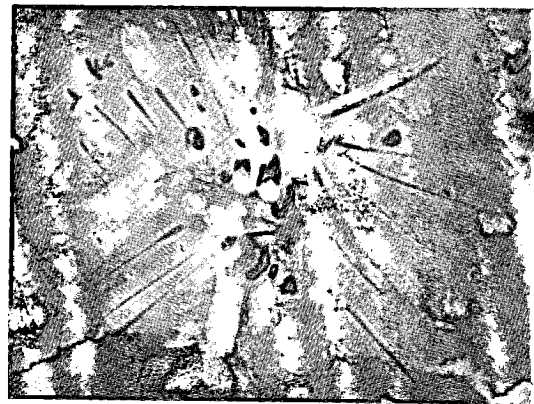
DISSOLVENZA A:

300. MEZZO CAMPO LUNGO — IL PLOTONE ALL'ASSALTO DAL BASSO

guidato da Benson con una grande fascia bianca ... Le palle di cannone esplodono lungo tutto il pendio. Parecchi uomini sono uccisi, pressocché insieme.

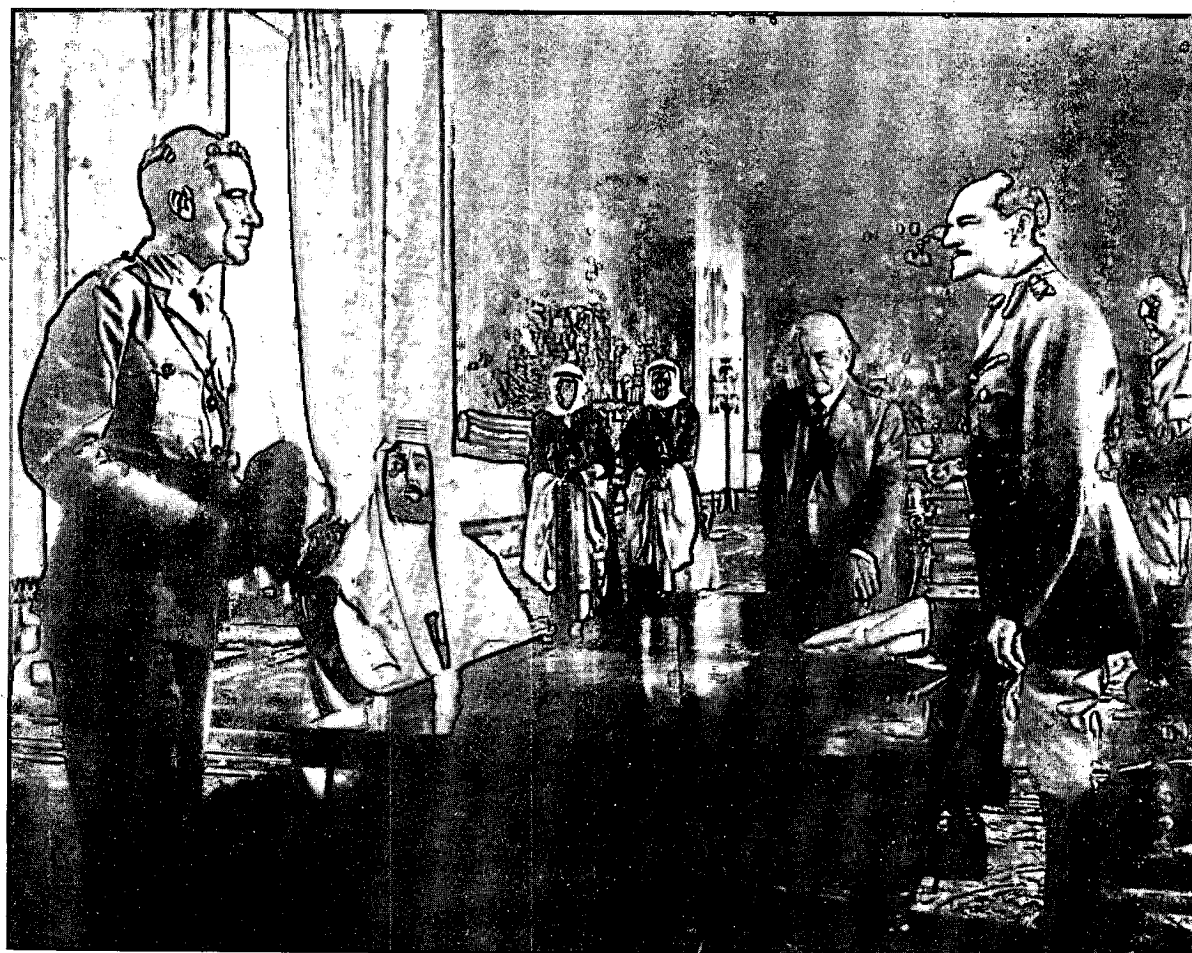
301. CAMPO MEDIO — PENELLI E ZWICKLEY

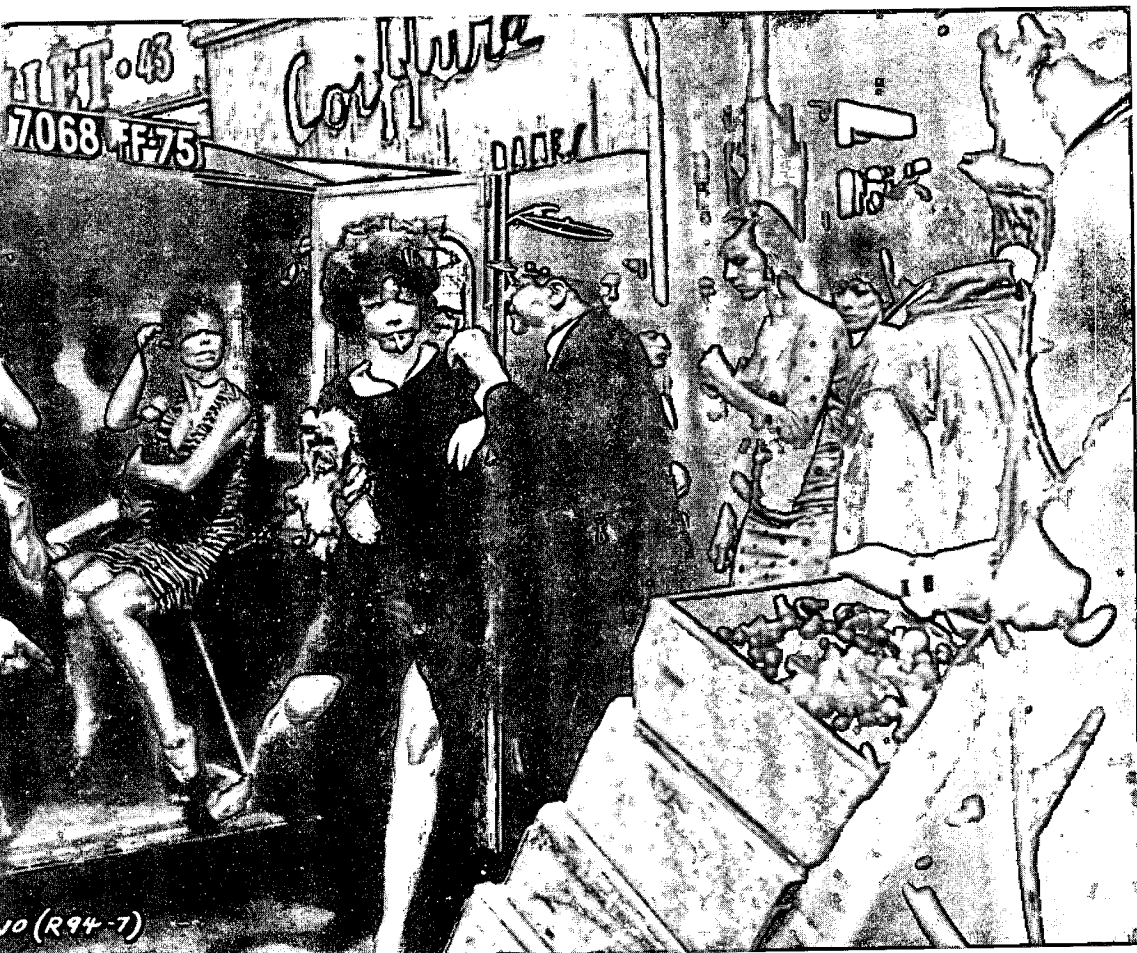
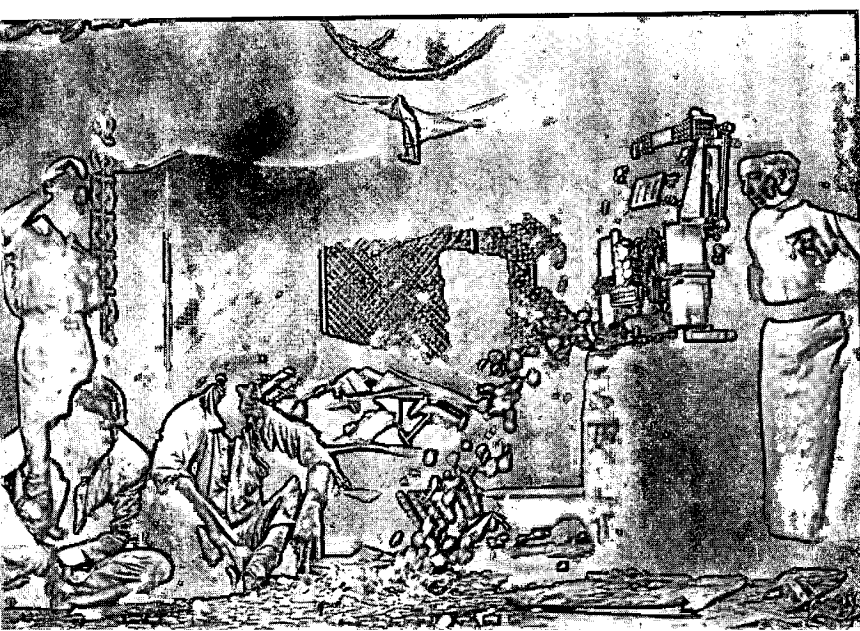
fanno fuoco con la mitragliatrice. Dietro di loro c'è una nube di fumo e di polvere. Emergendo dalla nube viene avanti il Colonnello col mitra di Montana. Egli procede al di là di Penelli e Zwickley e continua parecchi passi più su.

Da 302 a 306. PARECCHIE INQUADRATURE. AVAMPOSTI DELLE TRINCEE NEMICHE fanno fuoco con armi automatiche.

307. CAMPO MEDIO — BENSON
mentre sale dal pendio e guida un'altra avanzata sulla collina.

308. CAMPO MEDIO — ZWICKLEY E PENELLI
fanno fuoco col bazooka.

309. PARTICOLARE — ESPLOSIONE DEL BAZOOKA
vicino alla trincea. Un'altra bomba, un'altra ancora. Nella trincea domina il silenzio.

Film di questi giorni

(*sopra*): Da *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Arabia) dell'inglese David Lean. (*Peter O'Toole, Alec Guinness, Jack Hawkins, Anthony Quayle*).

(*a destra*): Da *The Nutty Professor* (Le folli notti del dottor Jerryll), prodotto, diretto e interpretato da Jerry Lewis.

(*sopra*): Da *Irma la Douce* (Irma la dolce) di Billy Wilder, dalla commedia musicale di Marguerite Monnot. (*Shirley MacLaine, Jack Lemmon*). - (*sotto*): Da *Donovan's Reef* (I tre della Croce del Sud) di John Ford. (*Lee Marvin, John Wayne*).

il cinema nelle sue componenti essenziali, cioè le immagini. Noi avevamo fino a qualche tempo fa William Cameron Menzies, ora è morto, che era il migliore in questo lavoro ed è stato il collaboratore diretto ed a volte segreto di molti grandi registi.

Io apprezzo moltissimo questo metodo di lavoro; è una tecnica che fa parte della tecnica cinematografica; per i miei lavori sono solito disegnarmi tutto, anche se si tratta di un breve cortometraggio ».

Sul cinema italiano Jacobs ha poche idee ma precise ed aggiornate perché segue puntualmente le presentazioni dei film italiani che negli ultimi anni a New York e nelle principali città statunitensi, a differenza di quello che avviene nel più vasto circuito commerciale, vengono presentati con opportuni sottotitoli inglesi. « Ho saputo che c'è una crisi nel vostro cinema ma non ho i mezzi, la possibilità ed il tempo ora per valutarne le cause e la portata. Il vostro mi sembra un cinema vivo, contemporaneo, che tratta i problemi di oggi; molti giovani autori lavorano dicendo le cose che vogliono con fantasia e senso del racconto, come Brass. È un cinema, il vostro, più vicino alla realtà di quello francese. I francesi si preoccupano in definitiva di cose vecchie e romantiche come l'amore perduto, la depravazione dei sensi e tutto questo mentre il mondo è come sull'orlo di un abisso. Poi quando decidono di reagire a queste cose fanno il " cinéma-verité ". Anche la vostra critica mi sembra migliore di quella francese: da voi non c'è gente che va in estasi per registi americani di quarta categoria come succede in Francia dove sono capaci di trovare nelle cose più insulse che Hollywood produce valori simbolici che non esistono e che noi in ogni caso non abbiamo mai preso in considerazione ».

L'accenno alla critica porta il discorso sul gruppo newyorkese di critici e di autori che è da qualche anno al centro delle attenzioni. Su quello che noi conosciamo come « New American Cinema Group » Jacobs è informatissimo e le sue indicazioni sono interessanti e dirette perché provengono da chi è parte in causa nel movimento; anche se la sua formazione cinematografica è californiana, Jacobs ormai lavora da anni a New York come indipendente, pienamente inserito quindi nel fenomeno del cinema newyorkese; presto dovrà anzi realizzare un servizio televisivo su quell'ambiente che Jacobs, come tutti i cineasti americani indipendenti o no, chiama scherzosamente « under ground cinema », cinema sotterraneo, clandestino insomma.

Sul cinema newyorkese Jacobs si dilunga in una esposizione piana e sistematica, accennando come è sua caratteristica il tema che gli viene proposto per poi svilupparlo con personale partecipazione.

« All'interno del " Group " non c'è in realtà un preciso contatto tra i singoli. Voi europei avete l'idea che il " New American Cinema Group " sia un movimento compatto ed unitario forse perché avete letto qualche documento a firma comune. In realtà gli interessi anche se coesistenti sono diversi e le direzioni di azione le più varie. Tutta la popolazione degli indipendenti newyorkesi si può dividere in quattro gruppi. Un primo gruppo, che è forse il più noto qui in Europa, fa capo a John Mekas ed a " Film Culture ". È un gruppo, questo, abbastanza numeroso ed oggi ha anche una sua compagnia di distribuzione. In generale sono un po' fanatici ed ostentano un atteggiamento mistico-poetico nei confronti del mezzo cinematografico che li porta ad immedesimare l'ingenuità tecnica e la mancanza assoluta di mestiere con una delle possibilità di essere i poeti del cinema. Se sarai libero dalle sovrastrutture tecniche, dalle malizie del mestiere, se sarai insomma un ingenuo, tra te e la macchina da presa si creerà un rapporto del tutto personale ed originale ed allora tutto quello che potrà venirne fuori è arte cinematografica.

C'è poi un secondo gruppo formato da registi che provengono dalla pubblicità. È gente che è arrivata facilmente al cinema sulla scia del successo ottenuto nei cineclub dai loro cortometraggi pubblicitari che erano spesso ricchi di gags e di situazioni abbastanza divertenti.

Dopo questo successo molti di loro hanno pensato che tutto sommato era allora abbastanza facile fare dei film ed hanno iniziato questa attività. Non è un gruppo molto numeroso ma tipico e caratteristico. Quest'anno a Venezia avete visto un film di Jack o' Connell che è appunto un ex-pubblicitario.

La fotografia, nelle sue migliori espressioni, è poi la matrice di un terzo gruppo che è abbastanza qualificato ed anche conosciuto perché in genere realizza dei buoni film. Si tratta di ex fotografi, a volte anche di grande talento, che fanno in proprio i loro film con mezzi del tutto personali; lavorano con una attrezzatura segreta da loro stessi approntata e realizzata in funzione di particolari risultati tecnici e fotografici ed anche di una certa economia di costo. Sono in genere giovani preparati anche se fanno l'errore di ritenere che solo ignorando deliberatamente certe regole tradizionali del rac-

conto cinematografico si possono raggiungere dei buoni risultati artistici.

Disprezzano apertamente il prodotto industriale anche in quelli che sono i suoi valori più solidi: l'elaborazione e la pulizia del racconto. Morris Engel e Robert Frank sono tra i più in vista in questo gruppo. I pericoli maggiori per questi autori sono il completo isolamento e la loro sordità verso certe esigenze che sono insopprimibili nel cinema.

Ci sono poi gli sperimentalisti che sono per fortuna pochi e realizzano quasi esclusivamente cortometraggi; è gente che si muove ancora nella tradizione astrattista del 1920 e che non ha capito niente di tutto quello che è successo dopo. Sono quindi dei superati ed il loro lavoro non solo è inutile ma anche dannoso perché rovina gli sforzi di chi cerca un contatto col pubblico.

Fuori dai gruppi trovi poi gli isolati che sono di diversissima provenienza e non mantengono alcun rapporto né tra di loro né con tutto il cinema newyorkese. Questi autori sono tutti molto impegnati nella scelta dei temi e nell'approfondimento, attraverso i loro film, della realtà contemporanea. Sono animati da una forte coscienza sociale e da un impegno continuo; il loro scopo è di creare qualcosa che abbia un valore democratico e civile. Tra loro però ci sono diversità evidenti sul piano della tecnica e dello stile: possono essere autori di film come Shirley Clarke od anche di cortometraggi come Gordon Hitchens, quello di *Sunday on the River*.

Jacobs accenna poi ai rapporti tra la produzione industriale e quella indipendente ed al bilanciarsi delle due forze nel quadro della economia cinematografica statunitense.

« È chiaro che la Hollywood che esisteva quindici anni fa, prima dell'arrivo della televisione oggi non esiste più. All'inizio Hollywood produceva e distribuiva direttamente i suoi film attraverso le otto maggiori compagnie. Era una vera e propria catena monopolistica perché i produttori erano anche proprietari dei locali di spettacolo. Quando tra il 1946 ed il '48 intervenne la legge che aboliva i monopoli si determinò tutta una nuova strutturazione del cinema. I produttori sono stati costretti allora a vendere i locali perdendo così quello che era stato un mercato sicuro e facile da amministrare. I film sono stati venduti allora volta per volta e quando poi la televisione è divenuta un possibile mercato di concorrenza sopratutto per i film di circuito B, la maggiore preoccupazione dei pro-

duttori è stata allora quella di realizzare film che la televisione non potesse trasmettere. Il sistema di preclusione poteva essere buono ma poi successe che questi film proprio perché dovevano avere certe caratteristiche finirono per costare molto con conseguente aumento del rischio produttivo. Intanto si andò determinando una certa domanda del film europeo per far fronte alle necessità del mercato che derivavano dalla diminuita produzione. È stato in questo periodo che molte sale di spettacolo hanno cominciato a programmare film europei ed anche film d'arte. Poteva essere una soluzione di ripiego invece la mossa si rivelò proficua perché lo spettatore reagì nel migliore dei modi; in sostanza, inconsciamente era stata offerta al pubblico stanco ed annoiato dal vecchio film hollywoodiano una alternativa ed una variante. Immediatamente, per una elementare legge economica, aumentò il costo del film europeo ed il problema di riempire le sale tornò ai suoi termini iniziali. È a questo punto che cominciano a muoversi i primi produttori indipendenti sollecitati dalle favorevolissime circostanze del momento: il mercato presentava una continua domanda senza prodotti sufficienti a fargli fronte ed il pubblico aveva concretamente mostrato di gradire anche film come quelli europei che non erano ad alto costo produttivo.

All'inizio gli indipendenti non furono altro che produttori di Hollywood che produssero a costo più basso il film che avrebbero normalmente prodotto. Il risparmio notevole da loro realizzato in queste imprese produttive indipendenti era dovuto, più che a particolari accorgimenti, al fatto che non avevano, come le case, gente sotto contratto e non dovevano mantenere in piedi le costose strutture tipiche dell'industria. I produttori di Hollywood avevano dovuto in precedenza licenziare molta della gente che era sotto contratto per eliminare un po' di spese e ridimensionare i costi. Dopo che l'attività produttiva degli indipendenti ottenne il noto successo l'industria ha tentato di riassorbire questi isolati e far propri quindi i loro metodi di lavoro per produrre a basso costo. Insomma gli indipendenti hanno in qualche modo risolto la situazione, almeno per un certo periodo, anche se poi distribuiscono attraverso le solite grandi case che danno un minimo garantito. La distribuzione della United Artist ha fatto un mucchio di soldi con i film degli indipendenti. Oggi negli stati uniti c'è una gara molto aperta ed avventurosa ed il film a basso costo è tenuto in grande considerazione perché diverse volte prodotti del genere hanno avuto un enorme successo. Basti pensare a *David and Lisa* di Perry che è costato

circa duecentomila dollari ed incasserà probabilmente venti volte tanto anche se la sua uscita ha coinciso a New York con lo sciopero dei giornali e quindi si è svolta senza pubblicità.

Insomma è un momento di grande apertura e ognuno ha qualche speranza perché può succedere tutto ».

Può succedere tutto; anche che Jacobs abbandoni quell'attività giornalistica e di scrittore che nei discorsi in qualche modo cerca sempre di minimizzare e si dedichi ad una impresa realizzativa di più vasto respiro di quelle che caratterizzano la convulsa produzione newyorkese. Jacobs ha ora pochi programmi perché è tutto impegnato nella realizzazione del lungometraggio a soggetto. Come scrittore ha ancora una piccola pendenza da risolvere: dovrà approntare una breve appendice per l'edizione italiana del suo ultimo libro.

« L'ultimo libro che ho pubblicato è abbastanza vicino, come spirito se non nella forma, al mio primo scritto ed in un certo senso lo completa ma i due libri sono diversi per me per il momento in cui nascono: questo ultimo potrebbe forse anche essere una specie di congedo, qualcosa che ho avuto occasione di fare prima di affrontare un lavoro che mi lascerà pochissimo tempo come è appunto la realizzazione in proprio di un lungometraggio a soggetto. E poi questo libro viene dopo tanti anni di cinema. È una situazione tutta diversa da quella che mi portò a " The Rise of the American Film ", quello fu un libro che scrissi anche perché da tempo pensavo al cinema e non ero ancora riuscito a fare qualcosa in questo campo. Fu una iniziativa dovuta proprio ad un preciso sentimento che noi in inglese chiamiamo " frustration ". Quest'ultimo libro che è nato invece da una iniziativa più meditata ma di facile realizzazione in pratica era già scritto, non da me ma da altri perché si tratta di una antologia ed io mi sono limitato a raccogliere e selezionare il lavoro di altri. Questo libro ha per titolo " Introduction to the Art of the Movie " perché è una raccolta di scritti critici sul cinema dovuti a numerosi autori ed apparsi in America dal 1910 al 1960 che sono cinquant'anni significativi nella evoluzione del concetto di arte cinematografica. Posso dire che questo mio libro nasce da un bisogno di ordine e di sistemazione storica; ho pensato che fosse necessario indicare come da molto tempo anche da noi persone di altri campi e di altre discipline avevano intuito che il cinema poteva essere l'arte nuova del ventesimo secolo. Gli scritti e le note che ho riportato sono ricchi di intuizioni sorprendenti in questo senso perché sono

isolati e veramente precorritori; per questo ho ritenuto opportuno segnalarli e farli conoscere. In fondo, se oggi guardiamo al cinema con speranza e con fiducia lo dobbiamo anche un po' a questa gente alla quale ho inteso fare omaggio indicando il retroterra e le premesse dell'attuale interesse che circonda il cinema. Ho diretto la mia osservazione sopratutto sulla critica americana solo perché mi sembra che questo fatto da solo riempia già una lacuna: molti da noi neanche conoscevano l'esistenza di questi articoli.

Nel selezionare, e posso dire di aver visionato quasi tutto il materiale apparso in America sul cinema, ho tenuto presenti le firme più rappresentative ed i temi di maggior interesse in un arco di tempo vastissimo: il primo degli articoli riportati è apparso sul "New York Indipendent" nell'ottobre 1910 e l'ultimo sulla "Saturday Review" nel marzo 1959.

Nella scelta degli articoli ho tenuto presente solo quello che è stato pubblicato su periodici e riviste americane anche se dovuto ad autori stranieri. Mi è capitato di trovare articoli interessanti e rivelatori in riviste e pubblicazioni di scarso interesse e spesso anche sconosciute; a volte si trattava di periodici scomparsi magari dopo solo qualche numero e che io ho potuto riesumare grazie all'aiuto di amici che ne avevano per caso conservato una copia. Si tratta di testi, di articoli che sono completamente sconosciuti a quelli che oggi si occupano di cinema; nel presentarli ho cercato di sottolineare che certi valori erano importanti in particolari periodi; ho mirato insomma ad offrire una dimensione inedita dei rapporti interni tra i valori e le esperienze che appartengono all'arte del cinema ed alla sua storia. Ho dedicato molto spazio alla critica americana degli anni che vanno dal 1930 al 1940, che è un decennio importante, ma ho cercato di mettere in risalto anche quello che succedeva negli anni precedenti, che sono anni di evoluzione e di acquisizione.

Per l'edizione italiana sto preparando ora una appendice che comprende le recensioni dedicate ai vostri film usciti negli ultimi tre anni in America da *I soliti ignoti* a *La dolce vita,* da *Divorzio all'italiana* a *Otto e mezzo.* »

Libri e film: i due poli della esistenza cinematografica di Jacobs. Dopo avere in questi anni realizzato una grande quantità di documentari didattici ed educativi che hanno avuto premi e riconoscimenti internazionali si accinge ora ad un progetto più impegnativo: la produzione indipendente di un lungometraggio a soggetto.

« La sceneggiatura è tratta dal romanzo " Night Song " che ha vinto un importante premio tre anni fa in America. L'autore, John Williams, è un negro ed il mondo dei jazzisti negri è lo sfondo ambientale, il tema è quello dei rapporti con i bianchi. Nel film ci sono quattro protagonisti: due bianchi e due neri. Uno si chiama " Eagle " perché abbiamo pensato a " The Bird ", come da noi chiamavano Charley Parker, che è stato veramente un musicista leggendario; la sua esistenza e la drammatica fine hanno ispirato questo nostro personaggio e molti dei fatti del film. Naturalmente Parker non è mai nominato e neanche il suo famoso soprannome; il nostro personaggio allora è " Eagle " quasi in omaggio al suo modello ed anche perché tutti capiscano, perché tutti da noi sanno cosa vuol dire " the Bird Is Flying ". Il film però non sarà una biografia, né un saggio sui rapporti tra le razze, né un film musicale. Ci siamo sforzati di conservargli il carattere narrativo originale del libro di Williams. Dapprima molti erano interessati a produrlo, si fece avanti anche Shelley Winters che voleva mettere su una coproduzione; poi qualcuno ha avuto paura che il soggetto fosse troppo polemico ed allora ci siamo riuniti in tre indipendenti per realizzare una società che producesse il film. Abbiamo anche delle opzioni per altri soggetti dopo questo; penso che faremo sempre e solo film di un certo metraggio.

In questa occasione io curo la produzione esecutiva del film ed ho scritto la sceneggiatura insieme a Herbert Danska che farà la regia. Danska non è conosciuto in Europa; ha esordito l'anno scorso con un mediometraggio che ha avuto un bel successo di critica, *The Gift*. Prima aveva fatto il grafico ed aveva realizzato documentari per la televisione. Questo è allora il suo primo film. Gireremo a Philadelphia, a New York e nel Sud, insomma dove si è svolta la convulsa vita di Parker. Stiamo lavorando da tempo alla preparazione ma adesso siamo pronti per iniziare a girare. È un'impresa importante perché noi siamo veramente indipendenti ed il film richiederà un serio impegno economico. Lavoreremo tutto questo inverno e penso che il film sarà pronto sul finire della primavera. La nostra intenzione è quella di partecipare a Venezia alla prossima mostra, alla venticinquesima. Mi sembra che in Italia ci sia considerazione ed interesse per il lavoro degli indipendenti e dei giovani e Danska è un giovane. Insomma spero proprio di tornare a Venezia l'anno prossimo con questo film ».

Filmografia di Lewis Jacobs

1934-40 **HOPI,** doc. a soggetto — **r., s., sc., f.:** Lewis Jacobs - **p.:** John Nelson.

MOBILE COMPOSITION No. I, film sperimentale.

STORY OF A NOBODY, film sperimentale.

COMMERCIAL MEDLEY, film sperimentale.

FOOTNOTE TO FACT, film sperimentale.

SYNCHRONIZATION, film sperimentale.

THREE TRUNK TO HEAD, film sperimentale.

UNDERGROUND PRINTER, film sperimentale.

1943 **HERE AT HOME,** cortom. — **r.:** Walter Hart - **s.** e **sc.:** Lewis Jacobs, da un'idea di Louis Adamic - **m.:** Max Terr, Nathaniel Shilkret - **mo.:** Joseph S. Dietrich - **p.:** Metro-Goldwyn-Mayer.

TO MY UBNORN SON, cortom. — **r.:** Leslie Kardos - **s.** e **sc.:** Lewis Jacobs - **m.:** Max Terr, Nathaniel Shilkret - **mo.:** Tom Biggart - **p.:** Loew's Inc. (serie « John Nesbitt's Passing Parade »).

1944 **A GREAT DAY'S COMING,** cortom. — **r.:** Robert Elwyn - **s.:** Ruth MacCaslin - **sc.:** Lewis Jacobs - **m.:** Max Terr - **mo.:** Adrienne Fazan - **p.:** Metro-Goldywn-Mayer (serie « Miniatures »).

THE KID UPPER 4, cortom. — **r.:** Paul Burnford - **s.:** Lewis Jacobs, Emerson Crocker - **sc.:** Lewis Jacobs - **m.:** Sol Kaplan - **mo.:** Tom Biggart - **p.:** Metro-Goldwyn-Mayer (serie « Miniatures »).

SHOE SHINE BOY, cortom. — **r.:** Walter Hart - **s.:** Elick Moll - **sc.:** Lewis Jacobs, Walter Hart - **mo.:** Tom Biggart - **p.:** Metro-Goldwyn-Mayer.

1945 **SON OF LASSIE (Il figlio di Lassi)** — **r.:** S. Sylvan Simon - **s.** e **sc.:** Jeanne Bartlett, Lewis Jacobs, basato su alcuni personaggi del libro « Lassie, Come Home » di Eric Knight - **m.:** Herbert Stothart - **mo.:** Ben Lewis - **int.:** Peter Lawford, Donald Crisp, June Lockhart - **p.:** Samuel Marx per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.:** M.-G.-M. (Technicolor).

THE WOMAN WHO CAME BACK — **r.:** Walter Colmes - **s.:** John Kafka - **sc.:** Dennis Cooper, Lee Willis, Lewis Jacobs - **f.:** Henry Sharp - **m.:** Edward Plumb - **mo.:** John Link - **int.:** John Loder, Nancy Kelly - **p.:** Republic Pictures.

1949-50 **ELEMENTS OF DESIGN,** serie di quattro cortom. didattici - **r., sc., f.:** Lewis Jacobs - **p.:** Young America.

1951 **LINCOLN SPEAKS AT GETTYSBURG,** doc. — **r., s., sc., f.:** Lewis Jacobs.

1953 **MATHEW BRADY: PHOTOGRAPHER OF AN ERA,** doc. — **r., s., sc., f.:** Lewis Jacobs - **p.:** American Art and History Films.

1953-54 **THE RAVEN,** cortom. — **r., sc., f.:** Lewis Jacobs - **s.:** dal poemetto di Edgar Allan Poe - **p.:** American Art and History Films.

1954 **ODE ON A GRECIAN URN,** cortom. — **r., s., sc., f. :** Lewis Jacobs - **p. :** American Art and History Films.

1956 **THE WORLD THAT NATURE FORGOT,** doc. mediom. — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** Monsanto Chemical Corp.

CASE HISTORY, mediom. — **r., s., sc., f., mo. :** Lewis Jacobs.

MEN IN WAR (Uomini in guerra) — **r. :** Anthony Mann - **r. 2a unità :** Lewis Jacobs - **s. :** dal romanzo « Combat » di Van Van Praag - **sc. :** Philip Yordan - **f. :** Ernest Haller - **scg. :** Frank Sylos - **m. :** Elmer Bernstein - **mo. :** Richard C. Meyer - **production designer :** Lewis Jacobs - **int. :** Robert Ryan, Aldo Ray, Robert Keith, Philip Pine, Vic Morrow, Nehemiah Persoff, James Edwards, L. Q. Jones, Adam Kennedy, Scott Marlowe, Walter Kelley, Race Gentry, Victor Sen Yung - **p. :** Sidney Harmon per la Security Pictures-United Artists - **d. :** Dear film.

1957 **OLD ART, NEW MAGIC,** mediom. - **r., s., sc, :** Lewis Jacobs.

THE STYLIST, mediom. — **r.** e **e.f.s. :** Lewis Jacobs - **p. :** Ford Motor.

1959 **FIBERS AND CIVILIZATION,** mediom. — **r., s., sc., e.f.s. :** Lewis Jacobs - **p. :** Chemstrand Corp.

1960 **AGES OF TIME,** mediom. — **r., e.f.s. :** Lewis Jacobs - **p. :** Hamilton Watch Co.

1961–63 **THIS MODERN AGE,** mediom. a colori - **p.a.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** Associated Gas.

FACE OF THE WORLD, mediom. a colori — **p., r. :** Lewis Jacobs, per il National Educational Television Center.

THE CHALLENGE OF THE UNISPHERE, mediom. a colori — **s.** e **sc. :** Lewis Jacobs - **p. :** United States Steel.

PATTERNS FOR PROGRESS, mediom. a colori — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** Burlington Mills.

PEOPLE MAKE THE DIFFERENCE, mediom. a colori - **s.** e **sc. :** Lewis Jacobs - **p. :** Scott Paper Co.

THE WORLD OF HENRY FORD, mediom. a colori — **r.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** Ford Motor Co.

ANOTHER TIME, ANOTHER VOICE, mediom. sperimentale — **r., s., sc., f. :** Lewis Jacobs.

senza data **MEAT FOR AMERICA,** doc. — **s.** e **sc. :** Lewis Jacobs - **p. :** Swift & Co.

THE RISE OF GREEK ART, doc. — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** Mc-Graw Hill Co.

GOTHIC ART, doc. — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** McGraw Hill Co.

MAN IN THE DOORWAY, doc. a colori — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** American Cyanamid Co.

HAND IN GLOVE — **r. :** Walter Hart - **s.** e **sc. :** Walter Hart e Lewis Jacobs - **p. :** United Artists.

THE NEW AGE OF GLASS, doc. — **r., s., sc. :** Lewis Jacobs - **p. :** Film Counselors of America.

MAN AGAINST HUNGER, doc. — **commento parlato :** Lewis Jacobs **p. :** Allied Chemical.

SEARS IN LATIN AMERICA, doc. — **collab. alla r.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** Sears, Roebuck & Co.

PEAGE TIME USES OF RADAR, doc. — **r.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** U. S. Information Agency.

MODEL MAKER, doc. — **r.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** U. S. Information Agency.

LIGHTHOUSE KEEPER, doc. — **r.** e **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** U. S. Information Agency.

FARMER ARTISTS OF WISCONSIN, mediom. — **s.** e **sc. :** Lewi- Jacobs - **p. :** U. S. Department of State.

SPONGE FISHERMEN OF TARPON SPRINGS, doc. — **r. :** Lewis Jacobs - **p. :** U. S. Information Agency.

BOOK OF JOB, cortom. — **f. :** Lewis Jacobs - **p. :** Louis Baer.

BUMA : AFRICAN MASKS SPEAK, cortom. — **f.** (a colori) : Lewis Jacobs - **p. :** Encyclopedia Britannica Films.

N. B. Lewis Jacobs ci ha segnalato anche alcune sceneggiature per la Metro-Goldwyn-Mayer (1942-45) - **Amber Returns, Return from Nowhere, Such Is Your Heritage, Outside There Was Sunshine, Willow Walk, The Story of Adam Crocker** - e per produttori indipendenti (1945-50) **Night After Night, Dark Interlude, Dateline Brazil.** Di questi film non siamo riusciti a trovare traccia nelle nostre consuete fonti di consultazione.

Bibliografia

1934–40 Direttore di *Experimental Cinema*, primo periodico statunitense esclusivamente dedicato al film come arte e forza sociale.
Film Writing Forms, Gotham Press. (analisi dei principii e delle tecniche della sceneggiatura).

The Rise of the American Film, New York, Harcourt, Brace & Co., 1940 (ed. it. : *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino, Einaudi, 1952, coll. Saggi). (Storia del cinema statunitense dal 1896 al 1940).

1940–50 Prefazione all'edizione americana di *Film Technique* di V. I. Pudovkin.
Avant-Garde Cinema in America (storia del cinema sperimentale statunitense), inserito nel volume inglese *Experiment in Film* di Roger Manvell (ed. it. : *Nascita del cinema*, Milano, ed. Il Saggiatore).

1950–63 Tre capitoli sulla carriera artistica di David Wark Griffith per il volume *Film an Anthology*, a cura di Daniel Talbot.

Introduction to the Art of Movies, Noonday Press.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Ejzenštejn: vita di un uomo

di SILVANO AGOSTI

Silvano Agosti, diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia, ha completato la sua formazione professionale all'Istituto Superiore di Cinematografia dell'U.R.S.S., a Mosca. Nella capitale sovietica egli ha avuto la rara occasione di poter accedere ad una serie di documenti per lo più inediti su Ejzenštejn. Queste note biografiche, perciò, anche quando ripetono cose già conosciute, valgono a mettere un punto fermo, documentato con certezza, sull'itinerario umano del Maestro.

A tre anni di distanza dalla prima proiezione cinematografica dei fratelli Lumière, nasceva a Riga il figlio unigenito di Julija Ivanovna e Michail Osipovic Ejzenštejn.

La turbolenta, eccentrica e tormentosa inquietudine del periodo rivoluzionario sembra vivacemente e direttamente influenzare l'instabile, irrequieta giovinezza di Sergej Michajlovič Ejzenštejn. All'età di diciassette anni si iscrive all'Istituto Peterburghese per divenire « graždanskim inženerom » (ingegnere civile), probabilmente incoraggiato dal padre, valente e stimato architetto. Nel 1917 entra nei ranghi della « milizia popolare » e dopo un anno interrompe la frequenza del terzo corso di ingegneria civile per recarsi come volontario al fronte nelle file dell'Armata Rossa. Prende parte alla difesa di Pietroburgo, lavora temporaneamente come grafico, collabora all'allestimento di fortunose rappresentazioni teatrali, costruisce barricate, recita e infine si iscrive all'Accademia di Lingue Orientali.

Ben presto, tuttavia, abbandona l'Accademia ed entra nel gruppo moscovita del « Proletkul't »; l'esperienza teatrale in seno a tale gruppo, la frequenza dello Studio Superiore di Regìa diretto da Mejerchol'd, gli spettacoli allestiti esclusivamente per gli operai nelle fabbriche e nelle officine di Mosca, mentre gli permettono di constatare ed analizzare direttamente la struttura e le qualità espressive del linguaggio teatrale, stimolano e vivificano al tempo stesso nel giovane regista la ricerca di una forma d'arte più moderna, più giovane e più generosa nei confronti di un'epoca così dinamicamente protesa verso il sogno di creare, di costruire una società migliore.

I lavori dei documentaristi ed in particolare di Dziga Vertov richiamano definitivamente l'attenzione di Ejzenštejn verso « la più giovane e dotata fra le forme espressive d'arte », il cinematografo. Insieme ad Erfira Šub compie le sue prime esperienze di montaggio « rimontando » il film *Docktor Mabuse, der Spieler* (1921-22) di Fritz Lang.

Il carattere del linguaggio teatrale, rivelatosi troppo angusto e limitante, induce la già epicheggiante personalità di Ejzenštejn a chiedere ausilio al cinema per la messa in scena di uno dei suoi « spettacoli delle attrazioni ». Di questo primo, significativo contatto di Ejzenštejn con la macchina da presa rimangono soltanto poche inquadrature che il critico e saggista Rotislav N. Jurenev ha incorporato nel documentario da lui sceneggiato sulla figura e l'opera di S. M. Ejzenštejn.

Le illimitate ed ancor sconosciute prerogative del nuovo linguaggio non sfuggono all'appassionata attenzione del giovane regista russo e dei suoi più vicini collaboratori ed amici M. Straux, A. Antonov (che più tardi diverrà l'interprete principale del *Potemkin*), I. Piryev e G. Aleksandrov, ed altri giovani artisti. Così, il « gruppo » diserta dal laboratorio teatrale del Proletkul't e si pone all'opera per realizzare un « vero e proprio » film. Nasce l'idea di filmare una intera serie di episodi già entrati nella storia della giovanissima civiltà sovietica col fine di illustrare i vari aspetti e sistemi della lotta rivoluzionaria. Nell'enfasi legittima di una così vasta e significativa rinascita, lo scrittore V. Pletnev e lo stesso Ejzenštejn scelgono per il loro imponente piano narrativo il titolo *K diktature* (« Verso la dittatura »). Dell'ampio programma, tuttavia, vedeva la luce soltanto una piccola parte con la realizzazione del film *Stačka* (t. l.: Sciopero, 1924).

Importante notare come sin dal suo primo film Ejzenštejn im-

pieghi elementi puramente dinamici in funzione di una caratterizzazione non soltanto dei personaggi ma anche delle due principali componenti di una drammaturgia cinematografica estremamente semplificata: passato e presente in diretto ed ormai nitido conflitto, teso a suggerire i lineamenti di una sintesi futura. Ed ecco che i lavoratori, tesi verso una esasperata e sana rivendicazione dei loro diritti, vengono rappresentati in continuo ed inesausto movimento, sottolineato a volte da elementi contrappuntistici di estremo vigore, come la vasta, deserta immobilità della fabbrica o da fugaci note di sottile, malinconica ironia, come l'uccello che nidifica sul camino del complesso industriale abbandonato. Così gli « sfruttatori », i « borghesi egoisticamente assopiti nel loro disonesto benessere » appaiono sempre in atteggiamento di floscia e statica furbizia, di opaca ed inerte crudeltà. La staticità e la dinamicità iniziano il corso della loro trasfigurazione drammaturgica attraverso la compatta e densa vigorosità della cinematografia eisensteiniana.

Più innanzi, nell'insuperato *Potemkin,* ad esempio, si possono persino rintracciare modelli di « statica dinamicità » (l'implacabile avanzata delle guardie con i fucili spianati sulla scalinata del porto di Odessa) e, se si vuole, di « staticità dinamica » (il corpo irrigidito di Vaculinciuk che, come un misterioso magnete, intriso di simbolicità, attira verso di sé l'intimo e maestoso omaggio della pietà umana). Inimitato esempio, questa sequenza dell'omaggio popolare alle spoglie dell'eroe, di solenne epicità e, si potrebbe dire, rara dimostrazione di un comportamento umano di solidarietà sommessa quanto potente, esempio infine di « religiosità sociale » come istintiva testimonianza di una civiltà spirituale che non si educa né diseduca di fronte alle infinite divagazioni della storia.

Le ingenuità di Ejzenštejn sono altrettanto famose come le sue geniali intuizioni di creatore, pertanto non riterremo impertinente il tacere talvolta sulle une e sulle altre, preferendo sottolineare della sua biografia quei tratti che si riferiscono direttamente agli sviluppi futuri del linguaggio cinematografico.

L'impiego dello *statico* e del *dinamico* in funzione drammaturgica si rintraccia vivificato ed affinato in infinite sfumature nelle altre imponenti realizzazioni del grande autore sovietico.

La bianca crudeltà, compatta rigida e violenta, dell'Armata teutonica è immediatamente rappresentata nell'*Aleksandr Nevskij* attraverso quelle poche, implacabili immagini che ce la mostrano in atteggiamento di rocciosa, meccanica potenza sullo sfondo della fi-

gura secca e quasi effeminata del sacerdote che celebra il rito propiziatorio di vittoria, rappresentante illegittimo di una religiosità defraudata di qualsiasi significato autentico di elevazione morale e di giustizia. E questi pezzi anonimi di roccia, anche nel movimento concitato della carica, continuano ad apparirci come morte, solide larve, lontane, remotamente isolate da qualsiasi vivo e perenne aspetto di tepore umano. Il perfetto, glaciale sincronismo dei loro movimenti inimitatamente esprime con chiara immediatezza la selvaggia assurdità del loro operare. E questa montagna semovente, apparentemente invulnerabile, si schianta, sgretola ed annulla di fronte alla ingegnosa, appassionata e variopinta strenuità del popolo guidato dal valoroso pescatore Aleksandr Nevskij alla difesa dei più elementari e sacri diritti dell'uomo.

E ancora il movimento e l'immobilità assumono terse funzioni espressive nell'*Ivan Groznij* (Ivan il terribile), dove il carattere gretto e ringhioso e ottusamente conservatore dei Boiardi, principi terrieri, immediatamente si esprime e precisa nella faticosa dinamicità dei loro rari movimenti oppure nella impassibile, carnosa immutabilità della loro inerzia. E nello stesso film il simpatico e disordinato potere perennemente giovanile del popolo incisivamente si descrive nell'irrompere spontaneo e sregolato della folla nelle sale del palazzo reale durante il banchetto nuziale.

Tutto si muove, tutto vive nella cinematografia di Ejzenštejn nella misura in cui il suo raro talento aveva intuito che il cinema contiene in sé il fascino di una incessante, inarrestabile dinamicità, tanto simile allo scorrere continuo e perenne della vita stessa. Ejzenštejn ha dato prova di intendere artisticamente il cinema e non, come la maggior parte degli altri cineasti, l'arte in modo cinematografico, impiegando la struttura del linguaggio cinematografico in diretta competizione con la natura stessa e con lo scorrere incontrollabile e sfuggente della realtà. Il cinema può quindi arrestare, dinanzi alla contemplazione stupita dell'uomo, il moto misteriosamente concitato e disteso della Natura eraclitea nell'infinito e, al tempo stesso, ha il potere di proiettare verso emancipazioni di sublime dinamicità le rigide sintesi dell'immobile natura riconosciute e definite da Zenone di Elea. Tutto vive, tutto agisce nella cinematografia di S. M. Ejzenštejn, ed ogni particolare si trasfigura in una continua anche se quasi sempre primitiva sintesi fra la genialità inquieta e pensierosa del maestro di Riga e la strutturale genialità del linguaggio cinematografico. E nell'apprestarsi a realizzare quello

che si rivelerà come il suo primo capolavoro e al tempo stesso la prima grande affermazione mondiale della giovanissima cinematografia sovietica, Ejzenštejn non dimenticherà né tradirà tali prerogative del linguaggio ormai prediletto.

Aiutato dalla giovane scenarista N. F. Agadžanova, dopo uno scrupolosissimo, meticoloso ed appassionato esame del materiale storico e letterario disponibile, Ejzenštejn « compila » la sceneggiatura del suo secondo film, destinato a celebrare la ricorrenza ventennale dei moti rivoluzionari del 1905. L'immensa mole della sceneggiatura racchiudeva fra l'altro anche l'episodio di ammutinamento dell'equipaggio verificatosi a bordo della nave incrociatore « Principe Potemkin - Tavriceskij ». Come già era avvenuto col piano « Verso la dittatura », il progetto « Anno 1905 » venne condensato nella realizzazione di un unico episodio. Sembra quasi che Ejzenštejn abbia bisogno ogni volta di un atto di rinuncia per dar vita alle proprie più intime aspirazioni espressive.

Ancora una volta egli sceglie di rappresentare non i fatti, ma lo spirito di una realtà storica; ancora una volta il suo sfrenato entusiasmo di creatore e di sognatore socialitario gli indica il modo più autentico per esprimere e per esprimersi. Ispirandosi al suo intimo atteggiamento creativo in « competizione diretta » ed aperta con la natura, con i termini fatali della vita e della storia, Ejzenštejn cerca nel mondo prezioso dell'emotività una verità più naturale, un fascino più vivo di quello effettivamente presente nello svolgersi rigoroso della storia. Ogni inquadratura di *Bronenosetz Potemkin* (La corazzata Potemkin) è una testimonianza di vitalità dello spirito umano, e il film tutto, oltre alla garanzia di una interpretazione geniale ed unica della nascita di una nuova civiltà, offre con generosa coerenza la testimonianza della unità e genialità del linguaggio cinematografico. È trascorso soltanto un quarto di secolo dalla « invenzione » del linguaggio delle ombre « vive e vere » e il talento degli uomini offre al talento millenario della storia un capolavoro degno delle più elevate emancipazioni dell'espressività umana. La bestiale, opaca crudeltà di un meccanismo sociale abbandonato all'automatica rigorosità d'una coerenza solo meccanica; i tratti struggenti e sacri della pietà umana; l'inarrestabile trionfo di ciò che si rivela più sano, più giusto e più vivo del passato; le fisionomie incancellabili di una perenne speranza nel futuro; il valore incommensurabile di un sacrificio di amore, di fede infrangibile nella fraternità, nella giustizia e nella solidarietà

umana: questi i motivi che danno vita e vigore alla narrazione morale ed estetica del *Potemkin.* E proprio dalla immediata e nitida validità dei valori morali che la strutturano, la realtà celebrata dall'angosciata e virile bellezza delle immagini create da Ejzenštejn, trae quel tono diffuso ed armonico di inconfutabile veridicità, di inimitabile e verace poesia.

La proiezione del *Bronenosetz Potemkin* al teatro Bolshoi di Mosca nel mese di dicembre dell'anno 1925, celebrava l'ingresso nella storia del cinema mondiale non soltanto di un nuovo capolavoro ma anche e soprattutto della prima significativa conquista sul piano dello spettacolo cinematografico della nuova scuola sovietica.

Con *Oktjabr'* (1926) si delinea già con una certa evidenza il fenomeno di intellettualizzazione di quei sentimenti che univano Ejzenštejn alla rivoluzione e che, al culmine della loro intensità e freschezza, gli avevano permesso di concepire quello stupendo istante d'arte racchiuso nel *Potemkin.* Evidentemente già la realtà della vita forniva al giovane regista esperienze direttamente contraddittorie nei confronti di quello sfrenato spirito eroico che egli stesso si era trovato a vivere durante la rivoluzione. Inizialmente l'ispirazione ed anche la preparazione di *Oktjabr'* erano sorte ancora al tempo in cui Ejzenštejn raggruppava il materiale storico per la sceneggiatura di « Anno 1905 ». Se si vuole, il materiale narrativo di *Oktjabr'* si ricollega a quello del *Potemkin* attraverso un arco di tempo di dodici anni, durante i quali i moti rivoluzionari del 1905 dovevano rinnovare tutto il loro vigore umano per sbocciare nell'ottobre dell'anno 1917 in quello che può essere considerato come il punto culminante della parabola eroica della rivoluzione. Mentre il disegno dinamico dei movimenti di massa fornisce ancora in *Oktjabr'* quel tipo di epiche e virili armonie emotive già vive in *Stačka* e nel *Potemkin,* la caratterizzazione dei tipi, l'attenzione creativa nei confronti dei personaggi singoli già si indebolisce ed affloscia sino a determinare forme di poco sopportabile ed alquanto ingenuo intellettualismo.

Già la ricerca di una vivificazione delle funzioni politico-educative dello spettacolo (iniziata ai tempi del « Proletkul't ») non si svolge più sul piano dell'arte, ma di un acuto e troppo palese didatticismo.

Dopo *Oktjabr',* la tematica rivoluzionaria e l'indagine creativa del generoso talento di Ejzenštejn si spostano da un piano di attualità storica ad un piano di rappresentazione diretta degli eventi

sul terreno cedevole e pericoloso del presente. Il programma di illustrare la « linea generale » (general'naja linija) del fronte politico e sociale nelle campagne in rapporto alla collettivizzazione dei beni, la meccanizzazione dell'agricoltura e la rinascita dei sentimenti umani rinnovati e rinvigoriti dalla rivoluzione incominciò a determnare nelle alte sfere del partito uno stato di inquieta ed imbarazzante « attenzione » nei confronti della generosa e già pericolosa fecondità del talento di Ejzenštejn.

Scrive lo storico del cinema sovietico S. S. Ginsburg: « Gli errori del film *General'naja linija* si rivelarono così evidenti e gravi che non fu possibile permettere la diffusione del film sugli schermi sovietici e il regista dovette " rielaborarlo "; tuttavia anche nella nuova variante del film, distribuito sotto il più modesto titolo *Il vecchio e il nuovo,* le insufficienze originarie si rivelarono insormontabili; il film venne giustamente definito dalla critica e dall'opinione pubblica come una sfortunata esperienza di Ejzenštejn e del suo diretto collaboratore Aleksandrov, e scomparve velocemente dagli schermi cinematografici ... » (1).

Iniziava così quella sfortunata e infeconda serie di malintesi e talvolta crudeli equivoci fra Ejzenštejn e i dirigenti di quello stesso partito e di quella ideologia che egli con tutte le sue forze e le risorse inesauribili del proprio talento si era proposto di difendere e propugnare. Malintesi ed equivoci, forse persino misteriose ed anonime gelosie, che dovevano in seguito condurre alla « catastrofe » di *Bežin lug* ed al conseguente prudenziale abbandono di una tematica troppo rischiosamente attuale e direttamente collegata al pericolo di inopportune « eresie ideologiche », in favore di temi allontanati dal presente e difesi dalla massiccia ortodossia di ideali già precisati e definiti dalla storia (*Aleksandr Nevskij* e *Ivan Groznij*).

Scrive ancora Ginsburg: « Nonostante il partito, dopo l'avvento sugli schermi de *Il vecchio e il nuovo,* indicasse ad Ejzenštejn la necessità di uno studio più attento della vita nel suo moto verso il futuro, verso il comunismo, sulla base dell'importanza di una fondamentale conquista d'una concezione marxista-leninista della realtà, egli, nel suo entusiasmo verso le possibilità intellettuali del cinema, non subito, nonostante tali suggerimenti, accettò di

---

(1) S. S. GINSBURG: *Ocerki istorii sovietskovo kino,* 1959, pag. 178.

" rivedere " e di " chiarificare " la propria posizione; solo l'esperienza ancora più sfortunata di Ejzenštejn relativa alla realizzazione del film *Bežin lug,* ancora imperniato sul fenomeno della « collettivizzazione » nelle campagne, lo convinse ad una attenta e profonda revisione delle proprie concezioni estetiche » (2).

Nel 1929 i « dirigenti della cinematografia sovietica », come scrive Jurenev, inviarono Ejzenštejn, Aleksandrov e Tissé in Europa ed in America col compito di studiare il sistema del cinema sonoro, già in uso da ormai due anni nella cinematografia occidentale. Aleksandrov realizzò a Parigi un film sonoro sperimentale, *Romance sentimentale,* mentre Tissé, in Svizzera, condusse a termine un cortometraggio dal titolo *Felicità e infelicità femminile* e Ejzenštejn si limitò ad assistere sia l'uno che l'altro con qualche consiglio di carattere generale.

In America la Paramount offerse ai tre cineasti russi un contratto per la realizzazione di un film sonoro; Ejzenštejn telegrafò a Mosca sollecitando l'invio del romanzo di Serafimovic « Il torrente di ferro » e la sceneggiatura da esso ricavata da V. Turkin. L'idea non piacque ai dirigenti della Paramount che non accettarono neppure le sceneggiature ricavate da Ejzenštejn dal romanzo di Blaise Cendrars « L'or » sulle peripezie dei primi cercatori d'oro (il film doveva chiamarsi *Sutter's Gold*) e da « Una tragedia americana » di T. Dreiser. Fallito ogni tentativo d'intesa con la Paramount, Ejzenštejn e i suoi collaboratori con l'aiuto degli scrittori americani Upton Sinclair, Ris Williams e Theodor Dreiser e dei pittori messicani Diego Rivera e David Siqueiros accettarono di realizzare un ampio progetto inteso ad illustrare le varie fasi della civiltà messicana. Dopo aver girato più di settantamila metri di pellicola, Ejzenštejn, Aleksandrov e Tissé ritornarono nell'Unione Sovietica senza aver avuto la possibilità di condurre a termine la realizzazione del film. La parentesi europea ed americana non fruttò quindi ad Ejzenštejn la realizzazione completa neppure di un solo film, tuttavia risultò ampiamente proficua ai fini di un ampliamento degli orizzonti critici nei confronti della vita all'esterno e all'interno dell'Unione Sovietica.

Al suo ritorno in patria Ejzenštejn accettò di occupare la cattedra di regìa presso l'Istituto Generale Statale di Cinematografia

---

(2) GINSBURG, *op. cit.*, pag. 178.

(VGIK) di Mosca e, dopo aver iniziata la preparazione di due film, (una commedia dal titolo « M.M.M. » che doveva avere come interpreti M. M. Straux e Gliser e un film sulla città di Mosca) si dedicò completamente e con giovanile tenacia alla realizzazione della sceneggiatura ampiamente ispirata da un racconto di Turgenev allo scrittore Aleksandr Rjescevski.

La vicenda, che manteneva il titolo del racconto di Turgenev *Bežin Lug,* era imperniata sul tragico destino del pioniere Pavlik Marosov, ucciso dal proprio padre, vecchio nostalgico del periodo zarista; tuttavia il film si muoveva ancora sulle tracce de *La linea generale* affrontando la situazione politica e sociale nelle campagne. L'autore della sceneggiatura Aleksandr Rjescevski era uno dei massimi esponenti della corrente cosiddetta « emozionale » della drammaturgia cinematografica e considerava il regista come il solo ed assoluto creatore del film, lasciando allo sceneggiatore l'umile prerogativa di « contagiare » e « stimolare » la sensibilità creativa del regista. Così scriveva Rjescevski: « La sceneggiatura non è altro che lo stenogramma di uno slancio emotivo ... La sceneggiatura è un cifrario ... ». Il film non aveva ancora raggiunto il suo aspetto definitivo (la sceneggiatura era stata già più volte modificata per interventi diretti e indiretti del partito) quando venne mostrato ad una commissione speciale all'insaputa dello stesso Ejzenštejn; il giudizio della commissione non soltanto fu negativo, ma concitatamente allarmato. Nacque un increscioso scandalo, Ejzenštejn fu accusato di aver abbandonato il cammino dell'arte sovietica e, sia pure nella convinzione di servire alla causa socialista, di essersi lasciato « intossicare » dal veleno del formalismo. « Alle persone vicine ad Ejzenštejn », scrive lo storico Jurenev, « ed allo stesso regista del *Potemkin* la vicenda apparve come una vera e propria catastrofe ... ». E catastrofe in effetti fu, poiché Ejzenštejn, per quattro anni sino alla realizzazione nel 1938 di *Aleksandr Nevskij* più o meno volontariamente dovrà rinunciare a numerosi progetti ed aspirazioni.

Il film *Bežin Lug* è andato, secondo le versioni ufficiali, completamente distrutto; unica traccia di esso è una copia della seconda variante della sceneggiatura di Rjescevski, datata 1935, depositata presso l'archivio letterario di Mosca, che reca sul frontespizio la frase seguente: « Sui bambini e sugli adulti - per gli adulti e per i bambini ». È noto come Ejzenštejn avesse cercato di attuare e dimostrare, con la realizzazione di *Bežin Lug,* le sue teorie a pro-

posito di un « cinema intellettuale »; comunque, anche a detta di alcuni fra i maggiori registi sovietici che hanno avuto l'occasione di conoscere direttamente il materiale del film (Donskoi, Gerasimov, Ciukrai) Ejzenštejn aveva raggiunto dei risultati estremamente interessanti e validamente proiettati verso uno sviluppo sempre più libero e saggio del linguaggio cinematografico. Una specie di « istinto di conservazione » aveva fatto scrivere ad Ejzenštejn, all'indomani del drammatico scandalo provocato dal suo ultimo film, un articolo intitolato « Gli errori di *Bežin Lug* », nel quale egli si sforzava di dimostrare l'assoluta non validità della propria opera, la non verosimiglianza dei suoi personaggi, la sua erronea interpretazione del « realismo », e la propria disattenzione nei confronti dei caratteri umani, e terminava proponendosi di non ricadere mai più in simili infelici e gravi equivoci e di non scordare che « la tematica dei film deve essere innanzitutto " di partito " e di immediato interesse per il popolo » (« Oscibki Bežina Luga »).

È forse anche per confermare una tale promessa che Ejzenštejn annunciò con queste parole l'intenzione di realizzare il film *Aleksandr Nievskij*: « La nostra tematica è il patriottismo. La tematica del patriottismo e della resistenza nazionale contro l'aggressore, ecco i motivi sui quali si costruisce il nostro film ... Leggendo gli annali del XIII secolo e i giornali del giorno d'oggi (1937) si perde la percezione della differenza di tempo fra le due epoche, proprio quel terrore sanguinario seminato nel XIII secolo dall'ordine dei " conquistatori ", quasi non si differenzia da quello che avviene attualmente in alcune regioni del mondo ... ».

A parte le tonalità profetiche della trama, la quasi impeccabile ortodossia dei dialoghi, l'armonica coerenza delle varie componenti narrative, ciò che maggiormente « caratterizza » la unicità dell'*Aleksandr Nievskij* è la semplicità quasi rustica della sua costruzione drammatica e l'estremo, inimitato, lindore dello stile rappresentativo che mantiene costantemente le proprie funzioni narrative. Con il *Nevskij*, tuttavia Ejzenštejn si è già visibilmente allontanato da una ricerca « in profondità » delle prerogative che egli aveva intuite presenti e possibili soltanto nel linguaggio del cinema.

La temeraria esperienza di *Bežin Lug*, nella quale egli si era concesse delle libertà quasi « eroiche » opponendosi a capo chino

---

(3) Cit. da: R. N. JURENEV: *Ejzenštejn*, pag. 38.

a qualsiasi schema tradizionale dello spettacolo cinematografico, introducendo il dialogo diretto fra attore e pubblico, dimostrando impieghi impensati, quasi « figurativi » del sonoro, l'esperienza dunque dedicata ad una indagine in profondità del valore effettivo del « cinema intellettuale » si era sgretolata in una fitta serie di ingenerose polemiche e di minacciosi ammonimenti e nel *Nevskij,* oltre alla commovente ingegnosità dell'analisi dei rapporti fra immagini e frasi musicali ben poco è rimasto del talento innovatore e riformatore di Ejzenštejn.

Nonostante le scrupolose attenzioni di Ejzenštejn volte a non determinare ulteriormente situazioni di malcontento e di opposizione da parte delle alte sfere del partito, all'uscita del *Nievskij* nel 1938 non mancarono le discussioni infocate e le « interpretazioni » da parte di numerosi critici e zelanti paladini dell'ortodossia. Tuttavia, di fronte al considerevole valore politico del film, nessuno si sentì in grado di opporvisi direttamente ed apertamente e i « non amici » di Ejzenštejn si limitarono a sottolineare la unilateralità del film; e di tale posizione ancora oggi sono rinvenibili i riflessi: « Se non si considera la nota " unilateralità " del film (idealizzazione delle antiche popolazioni russe e della figura di Aleksandr) esso sostenne " la prova dei tempi " ed entrò a far parte delle testimonianze dorate dell'arte cinematografica sovietica » (4).

Ejzenštejn aveva già avuto modo di affermare che la civiltà sovietica poteva discorrere a tu per tu con tutti i grandi momenti della storia umana ed i perenni personaggi del passato e così l'idea di rintracciare una giustificazione storica dell'assolutismo di Stalin nella figura di Ivan IV detto il Terribile fu ben accolta dagli ambienti ufficiali di allora. Del resto in alcuni fra i maggiori teatri di Mosca (« Malii », il teatro dell'Arte e il teatro Vachtangov) e presso il teatro « Puškin » di Leningrado erano stati messi in scena proprio in quel periodo i drammi di A. Tolstoj e V. Soloviev sulla figura di Ivan il Terribile.

La notte del 22 aprile dell'anno 1943 presso i teatri di posa dell'Alma-Ata hanno inizio le riprese della prima parte della tetralogia sulla figura dello Zar di tutte le Russie Ivan IV detto il Terribile ed esattamente un anno dopo, nel dicembre del 1944 il film era già pronto per essere condotto a termine e presentato sugli

---

(4) S. I. FREILIX: *Saggi di storia del cinema sovietico,* 1959, pag. 404.

schermi all'inizio del 1945. La preparazione era stata più accurata che mai; lo stesso Ejzenštejn scriveva: « Scrupolosamente studio i manoscritti, i saggi storici, le canzoni popolari e le leggende sulla figura del " Terribile ". Dinanzi a me si erge il compito di tracciare con un film i lineamenti di quel " poeta della concezione dello Stato nel XVI secolo " ». E ancora: « Nostro compito è di portare sugli schermi il passato del nostro paese e l'immagine di quel grande uomo che così roventemente amò il suo Stato e gelosamente gli dedicò le sue forze e la sua volontà e il suo ingegno ». L'imponente, indimenticabile concezione scenografica del film, la solenne stilizzazione di un'epoca e di una personalità sovrana, l'impeccabile gelosia formale di ogni immagine nei confronti della rara armonicità dell'insieme, la struggente, quasi « insopportabile » bellezza di numerose inquadrature, concorrono a fare di *Ivan Groznij* un'opera inevitabilmente esemplare e inimitatamente unica. La seconda parte, *La congiura dei Boiardi,* fu aspramente criticata e non ammessa sugli schermi sovietici; era l'anno 1946 e da quel giorno 4 settembre, in seguito alle violente ed aperte rimostranze del Comitato Centrale iniziò l'agonia interiore di Sergej Michajlovič Ejzenštejn che si vide costretto ad abbandonare il progetto di condurre a termine la trilogia.

Nel suo saggio sulla figura e l'opera di Ejzenštejn, scrive il critico R. N. Jurenev: « Le critiche alla seconda parte di *Ivan Groznij* scaturirono dalla posizione tipica del periodo in cui vigeva il culto della personalità. In Ivan (così come in altri numerosi personaggi storici dei film biografici dell'immediato dopoguerra) « essi » non scorgevano un personaggio storico concreto ma piuttosto una specie di astratta rappresentazione dell'idea della « statalità. " Essi " desideravano modernizzare la verità storica vedendola con gli occhi del contemporaneo.

Perciò i dubbi e le indecisioni e le sofferenze dello zar Ivan vennero interpretati come il risultato di una concezione erronea, da parte di Ejzenštejn, dell'idea del potere e della forza dello Stato ... ». E ancora: « Per circa dieci anni il film venne definito ufficialmente come « incompiuto », sino a che il governo sovietico non prese la sola vera, saggia ed umana decisione di presentare il film sugli schermi così come Ejzenštejn lo aveva concepito, con le sue lacune di carattere storico e le sue meravigliose prerogative artistiche ».

In rapporto a quella posizione di partenza nei confronti del cinema che Ejzenštejn aveva assunta e mantenuta sino alla « cata-

strofe » di *Bežin Lug,* posizione di ricerca teorica e sperimentale delle più segrete ed autentiche prerogative del linguaggio cinematografico, in *Ivan Groznij* è importante prendere in considerazione l'impiego del colore come elemento dinamico indipendente dalla dinamicità determinata dal montaggio, anche se in armonica fusione con essa.

Il giorno 11 febbraio del 1948 Sergej Michajlovič Ejzenštejn moriva per infarto cardiaco in Mosca, città capitale dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

I disegni di Ejzenštejn

di LEONARDO AUTERA

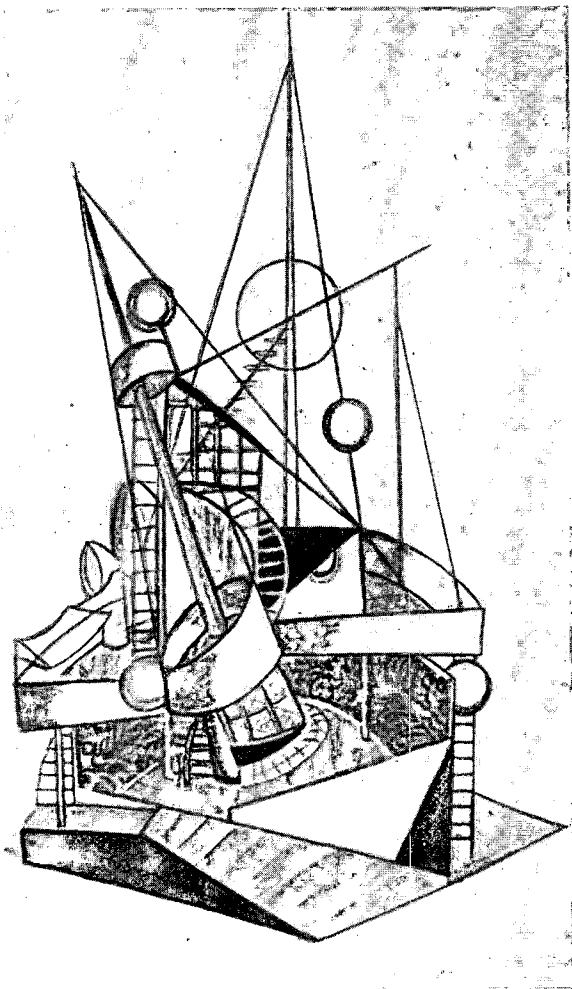
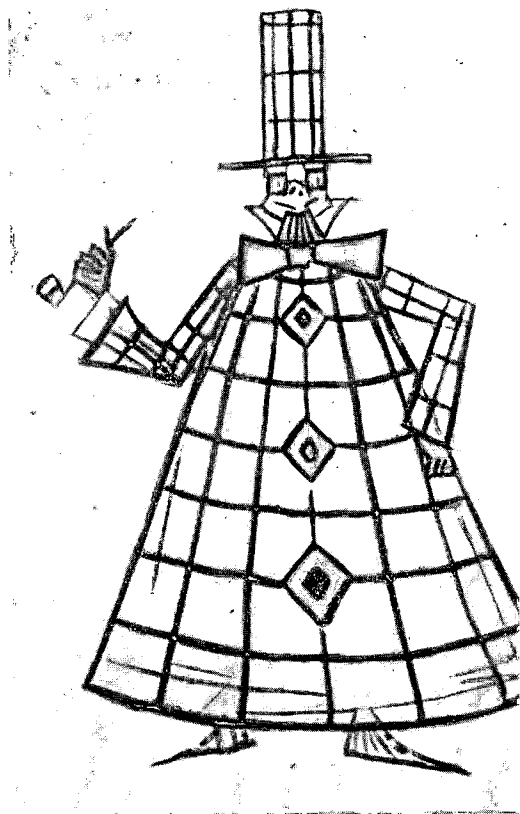
C'è un aspetto della personalità di S. M. Ejzenštejn che non è stato considerato a dovere. Ci riferiamo al patrimonio di testimonianze che egli ha lasciato sotto forma di un numero ingente di disegni, di schizzi, di caricature. Questo patrimonio, dopo un'indispensabile selezione del vasto materiale, è stato recentemente raccolto e ordinato in U.R.S.S. e pubblicato in un volume (1) di elengantissima veste editoriale che contiene inoltre alcune considerazioni di studiosi sovietici sull'argomento e due interessanti testimonianze scritte dell'autore stesso prima d'ora sconosciute almeno in Italia.

Ejzenštejn non assegna soverchio valore alle sue doti di disegnatore. Le considera, e giustamente, una delle manifestazioni accessorie del suo « mestiere » di regista; fatta eccezione, forse, per una parte di quei disegni per cui trasse ispirazione a contatto con l'ambiente e la cultura messicani, in quella specie di « paradiso perduto e ritrovato » che avrebbe lasciato una così forte traccia nel suo spirito d'artista tanto che egli vi ritornerà frequentemente con la memoria, e con la matita, fin quasi alla vigilia della sua morte. Tutta la produzione precedente viene rinnegata in blocco. Ma non va dimenticato, al riguardo, che dall'inizio della sua attività di regista cinematografico (1925) al suo viaggio al Messico (1931) Ejzenštejn aveva rinunciato quasi totalmente al disegno proprio per un deciso rifiuto di una maniera d'espressione che gli era sembrata inautentica per aver ceduto ad un manierismo troppo involuto (all'indirizzo della scuola russa ottocentesca) sovrappostosi ad una più genuina fase formativa dominata dalla purezza della linea matematica e dal tratto spoglio di ogni orpello di dettagli, per cui sarebbe stato positivamente influenzato — a suo dire — dal caricaturista norvegese Olaf Gulbransson.

Ciò che a noi può interessare della copiosa produzione grafica

---

(1) S. M. EJZENŠTEJN: *Risunki* (t. I.: Disegni), Iskusstvo, Moskvà, 1961.

Ejzenštejn: disegni

Scenografia per il progetto d'allestimento di « Heart-Break House » di G.B. Shaw (1922). - (*a fianco*) Costume per « boss » Manghan nella stessa commedia.

Costume per « Meksikaney » (Il messicano) di J. London. Teatro del Proletkul't, 1921.

Studio per i costumi di *Aleksandr Nevskij* (Aleksandr Nevskij, 1937).

Elaborazione di inquadrature per *Ivan Groznyj* (Ivan il Terribile - La congiura dei boiardi, 1942).

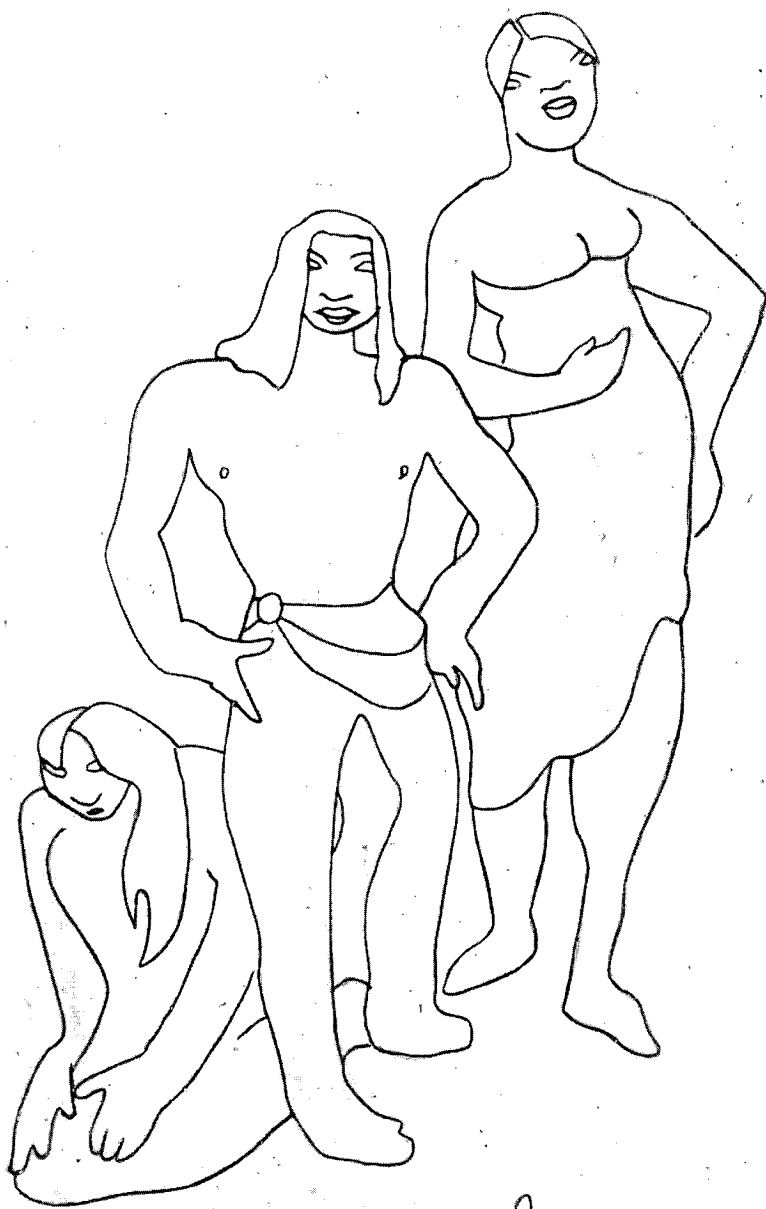
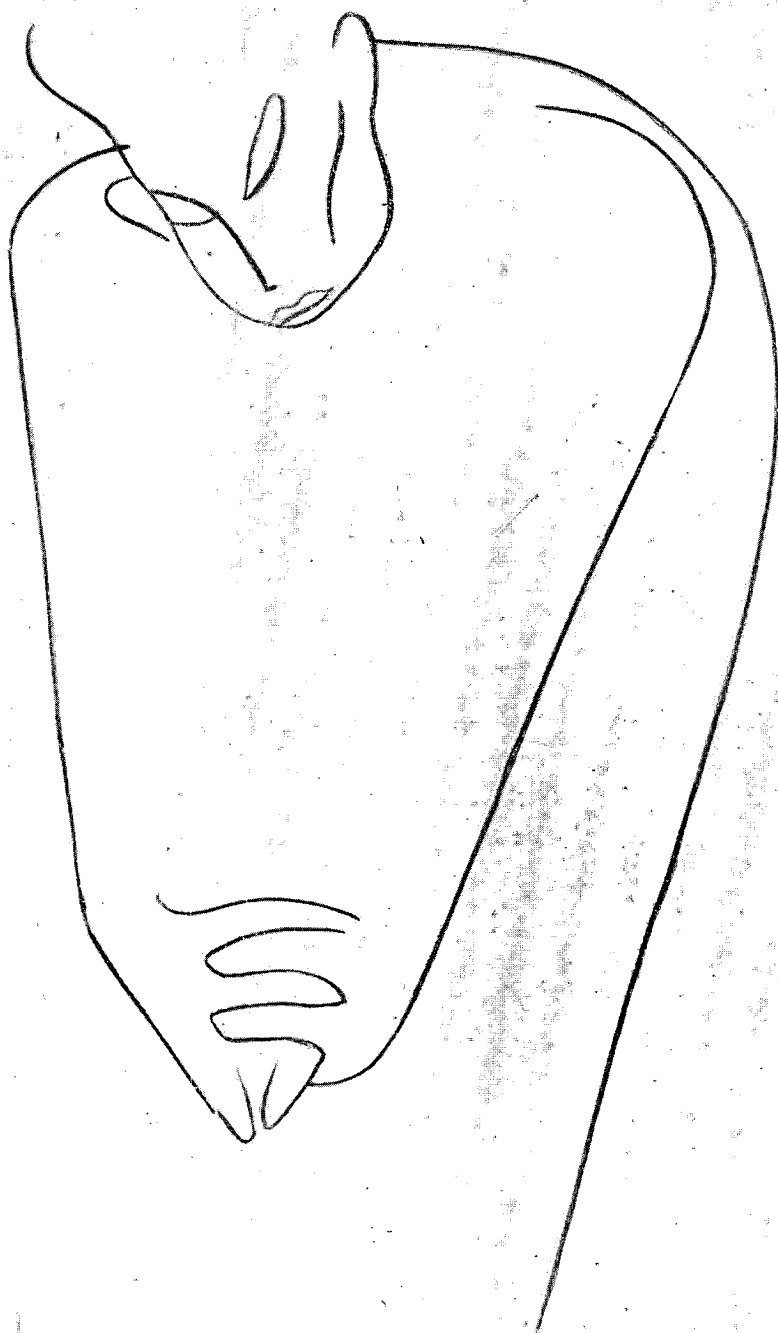
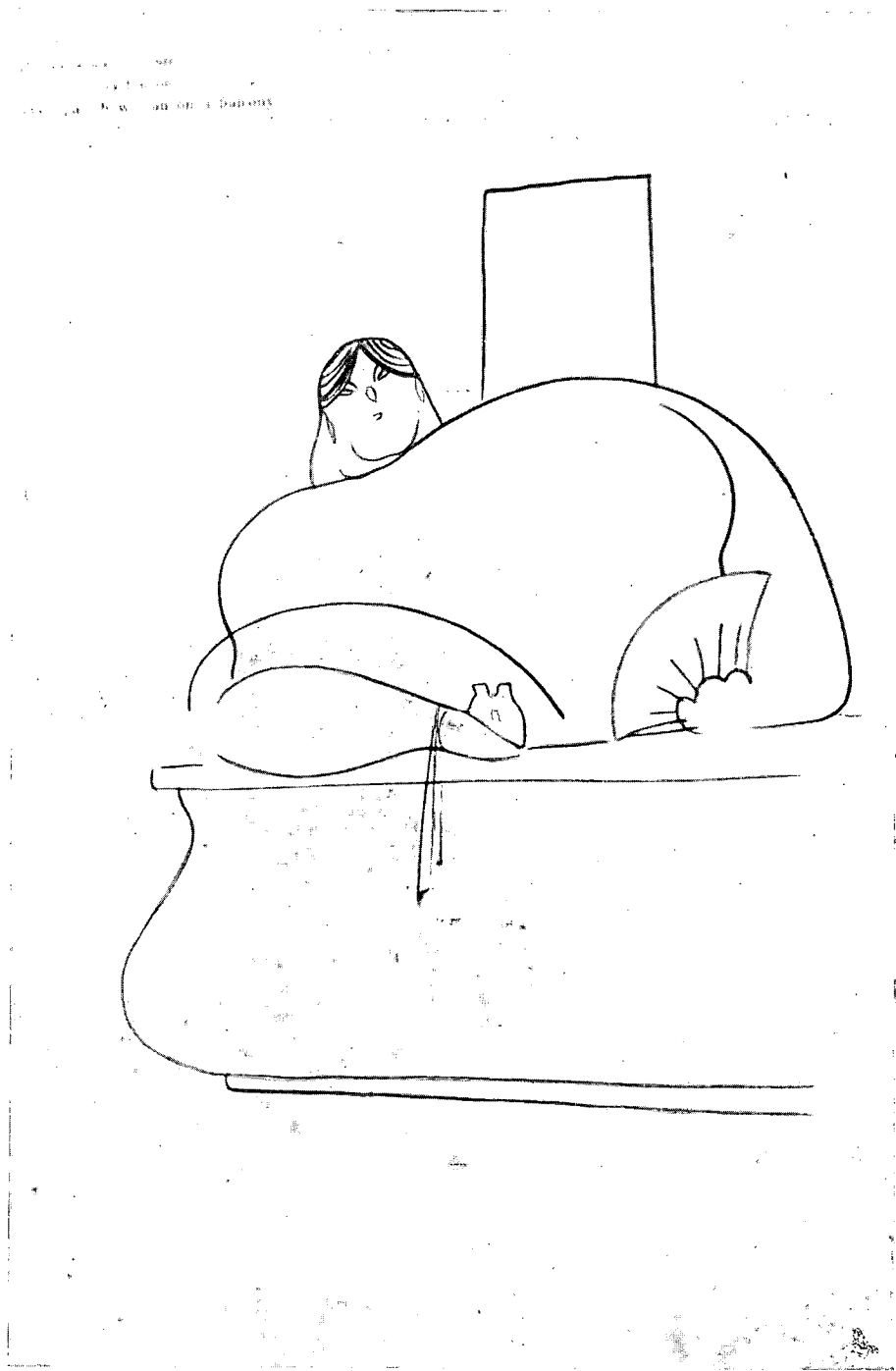
Studi d'espressione per *Ivan Groznyj*.

Riccardo III° (1944).

Giovane messicano (1944).

Ricordo d'infanzia (1942).

Метерлинк
Maeterlinck
Maeterlinck

Maeterlinck (1942).

Alla maniera di Gauguin (*senza data*).

Tristezza (*senza data*).

Spagnola al balcone (*senza data*).

di Ejzenštejn non è tanto il suo valore intrinseco — del resto non eccezionale — quanto le indicazioni che se ne possono trarre come ausilio al problema dell'evoluzione stilistica dell'artista di cinema. Difficilmente, oltre tutto, riusciremmo a considerare i disegni di Ejzenštejn come qualcosa di autonomo, come qualcosa di diverso da uno strumento di lavoro.

Osservando i suoi schizzi e le sue caricature più giovanili, al di fuori delle differenti maniere in cui il tratto si sviluppa e si esprime, non si può non scorgerne una comune emanazione dal mondo del teatro e, ancor meglio, del circo: del teatro della convenzione e delle maschere e del circo dei clowns. Lo spirito dell'artista vi appare dominato dall'atmosfera magica e dal dinamismo che avvolgono e agitano le figure tipiche del palcoscenico e dell'arena, e la sua matita si prodiga a ricalcarne e a fissarne gli aspetti caricaturali, grotteschi ed eccentrici, spesso con risultati di acuta dialettica in cui si intravvede una spiccata vena ironica.

Tra questi disegni e quelli (1921-22) della prima attività professionale di Ejzenštejn in qualità di costumista e scenografo teatrale si può rilevare una netta frattura nella maniera del tratto, ma nessuna soluzione di continuità in quanto a suggerimenti su cui basarsi per stabilire le fogge dei personaggi: la sfera di influenza permane circoscritta alla più variopinta convenzione della Commedia dell'Arte e dello spettacolo da circo, contro ogni interferenza naturalistica. La forma — dopo i modi caricaturali ancora incerti impiegati nei bozzetti per l'allestimento di « Meksikaney » (Il messicano) — prende una svolta decisa in direzione cubofuturistica: i tratti, geometrici e angolosi, rimandano allo stile della Ekster, e si mantengono su quella linea, sia pure con soluzioni più evolute e più geniali (come nel disegno a spicchi di cerchio per il personaggio di « boss » Manghan), anche nei costumi per il progetto d'allestimento di « Heart-Break House » di Shaw che avrebbe dovuto essere messo in scena da Mejerchol'd. L'abbozzo di scenografia per la stessa commedia, invece, costituisce già un'ardita soluzione costruttivistica, anche se permangono elementi (la spinta in alto di una serie di « antenne ») di stampo tairoviano.

Nessuna traccia di queste esperienze rimane nel ritorno di Ejzenštejn al disegno durante e dopo l'« avventura » messicana: la linea si essenzializza e il tratto diviene ondeggiante, grasso e preciso. L'influenza di Diego Rivera è evidentissima; benché il regista tenda ad ascriverla piuttosto alla « straordinaria struttura lineare

del paesaggio messicano, alla sua stupefacente purezza, al bianco rettangolo della veste dei peoni, alle curve dei loro cappelli di paglia o dei loro sombreros di feltro ... ». I suoi numerosi « studi d'espressione » condotti in questa maniera (ora a semplice carboncino, ora unitamente a pastelli di uno o più colori) sono altamente suggestivi e possono testimoniare uno stadio dell'evoluzione stilistica del regista in cui l'immagine tende ad acquietarsi in forme ieratiche conchiuse entro i margini dell'inquadratura: alla dialettica dei contrasti si va sempre più sostituendo una specie di lirismo autosufficiente dell'immagine.

L'artista è però esuberante e non può fossilizzarsi su uno schema. Intervengono via via nei suoi disegni suggestioni plastiche di differente natura ed elementi spesso contraddittori come sono quelli che si affidano ad una stilizzazione ricca e barocca e che non hanno niente da spartire con il clima messicano. Ad un tipo di disegno lineare si alterna senza sforzo, in altri schizzi, un segno di matita svolazzante e vaporoso che rimanda decisamente, e senza infingimenti, allo stile caricaturale di Daumier o all'eleganza di Degas: gli artisti che più avevano affascinato Ejzenštejn nella fanciullezza (2). Riaffiora insomma, per essi, lo spirito del circo e del « music-hall », il fascino mai spento del palcoscenico, il variopinto grottesco di un mondo perduto nel tempo. Altre volte la matita di Ejzenštejn ripete i tratti di questo o quel pittore impressionista e disegna « alla maniera di » Gauguin o Tolulouse-Lautrec, specificandolo chiaramente.

Cercare di individuare uno stile personale in questi disegni svincolati dalla pratica di regia dell'artista è impresa impossibile. Essi ci interessano semplicemente per quanto possono testimoniare circa la complessità degli stimoli — e la loro contraddittorietà — cui era sottoposto lo spirito dell'artista nel frangente più arrovellato e più critico della sua evoluzione, che si concretizzerà nella messa in scena de « La Walkiria » di Wagner e nelle regie del *Nevskij* e dell'*Ivan*. Una congerie di rovelli che non poteva placarsi se non nello sfarzo e nella grandiosità del figurativismo più esasperato, parallelo ed equivalente a quello che porterà Mejerchol'd nel 1938 alla maestosa messa in scena della « Mascherata » di Lérmontov.

---

(2) Cfr. S. M. Eisenstein: *Il cinema intellettuale* e *Storia del primo piano,* in « Memorie », Editori Riuniti, Roma, 1961.

Forse i disegni più personali di Ejzenštejn sono quelli, numerosissimi, che prelusero e accompagnarono le tormentate realizzazioni del *Nevskij* e dell'*Ivan*, e che sono costituiti da tutta una serie di schizzi in cui l'artista veniva fissando l'atteggiamento di un personaggio, la disposizione delle figure nello spazio scenografico, lo sviluppo delle « linee di forza » di questa o di quella inquadratura, o semplicemente la decorazione di un costume o di un ambiente. « Niente di meno compiuto — specifica Ejzenštejn — di questi disegni, niente di più evanescente: assai spesso, l'autore soltanto è capace di decifrarli »; tuttavia, « elementi del processo d'assimilazione visiva e drammatica, questi schizzi possono, senza dubbio, aiutare a cogliere più chiaramente il pensiero che l'autore ha, per il momento, fissato soltanto sulla carta ».

Alcuni « momenti » dell'*Ivan*, come la scena della confessione davanti all'affresco del Giudizio Universale, sono stati elaborati attraverso centinaia di schizzi. Si può immaginare, dunque, a quale perfezione di sviluppi ritmici mirasse il figurativismo del regista, e da quale meccanica razionale, minutamente calcolata a freddo e compenetrata dei più disparati suggerimenti pittorici (dall'iconografia russa medioevale a El Greco), traessero forza e significato drammatico le immagini del film. Sono disegni, specie quelli dell'*Ivan*, dai tratti fortemente marcati (spesso ripetuti e addensati), dai profili umani stilizzati in una esasperata ieraticità. Ora traducono in maniera febbrile la prima confusa intuizione di un gesto o di una disposizione spaziale, ora si arricchiscono di dettagli e di annotazioni minute, quasi a voler vedere compiute sulla carta le immagini come dovranno risultare sullo schermo.

Grande è la somma di indicazioni che si può trarre dai disegni per il *Nevskij* e l'*Ivan*. Una di queste ci ammonisce a rifiutare per Ejzenštejn ogni definizione globale, valida per l'intera sua opera, del suo metodo creativo, che è trascorso dalla considerazione dell'inquadratura come semplice « molecola del montaggio » alla elaborazione e precisazione di essa nell'intimo significato molto prima della sua effettiva realizzazione. Un'altra ci ricorda una volta ancora che l'impegno e la coscienza che sempre hanno sovrinteso al lavoro di quest'artista sono elementi da meditare, affinché non si disperda del tutto la traccia di un'espressione d'arte che risulti da una dedizione totale ad essa attraverso tutte le sue implicazioni di ordine umano e culturale.

Note

Un elicottero in Fellini, in Bergman

Le estetiche e i manuali pratici raccomandano, a ragione, l'uso funzionale dei mezzi tecnici. In questa nota, vogliamo dimostrare come l'esigenza vada estesa a tutti gli altri elementi plastici, che possono essere impiegati a comporre la struttura di un film.

Prendiamo, ad esempio, l'uso dell'elicottero in Fellini ed in Bergman. Il film La dolce vita *ha inizio con l'apparizione di un elicottero, che sorvola il cielo di Roma, recando a bordo una grande statua di « Cristo lavoratore ». Sull'apparecchio si trovano Marcello, un giornalista dei rotocalchi, e il fotografo (Paparazzo). Alcune ragazze salutano allegramente gli uomini dall'alto di una terrazza. La sequenza, dice Solmi, deve servire a presentare un contrasto tra il mondo della Fede e quello della vita spensierata ed esteriore. Nel film di Fellini, l'elicottero ha quindi la funzione di sorvolare il mondo esterno, fresco, dolce e delittoso, un po' come il mantello offerto da Mefistofele a Faust nella scena del secondo studio:*

> Basterà stendere questo mantello;
> sarà affar suo portarci via per l'aria.
> . . . .
> Un briciolino d'aria infiammabile, che
> io preparerò, ci solleverà in un attimo.

Il movimento dell'apparecchio è perciò in direzione orizzontale. E' Fellini impiega l'elicottero perché le sue strutture sono in grado di rendere reciprocamente visibili, assai più di qualunque altro mezzo aereo, le ragazze e i due uomini a bordo dell'apparecchio.

Protagonista del film di Bergman Come in uno specchio *è Karin, una giovane donna che vive in un mondo di passioni egocentriche. Infatti, il padre, un letterato, nel senso peggiore della parola, la considera solo come una cavia, una materia di studio per i suoi romanzi, e intravede solo sotto tale profilo i progressi della sua malattia nervosa, mentre Martin, il marito, è un essere vano e superficiale, troppo infastidito per la salute precaria della donna, per non desiderare di liberarsene ad ogni costo.*

Infine Minus, il fratello, teme a tal punto i contatti umani da non conoscere ancora l'altro sesso, pur avendo raggiunto il ventesimo anno di età. Tutti questi esseri sono in preda ad una angoscia generale (altrimenti non sarebbero personaggi di Bergman) la quale però è, questa volta, strettamente borghese e cioè senza il lievito di alcuna inquietudine metafisica. Solo Karin si dimostra una creatura ebbra di amore e di rapporti umani, quando riversa la sua tenerezza sul fratello, soggiacendo con lui sulla spiaggia.

Poi, il bene ed il male cominciano a lottare nel suo cuore, fino al momento in cui ella intravede la Fede, come uno può scorgere la luce « attraverso gli interstizi di una parete » (l'immagine è bella e veramente degna di Pascal).

Allora Karin decide di tornare alla casa di salute informando il padre della sua decisione. Alla fine, un elicottero viene a rilevarla.

Nel film di Bergman l'elicottero ha la funzione simbolica di rappresentare questa ascesa al cielo. Il movimento dell'apparecchio è perciò in direzione verticale. E Bergman impiega l'elicottero, e non l'aeroplano, perché solo questo tipo di apparecchio aereo è in grado di decollare in linea verticale sul piano di campagna. Il rumore dell'elicottero che si innalza è, infine, qualcosa come un tuono; e cioè rappresenta non solo il senso di colpevolezza dell'uomo, ma anche la presenza naturale *della Divinità. Come nella Bibbia, in Omero e nell'« Ulisse » di Joyce.*

ROBERTO PAOLELLA

Piccolo ritratto di Cacoyannis

Poco nota nel 1954 al mondo cinematografico, la Grecia (quindici film all'anno) aveva la fortuna di disporre in quel periodo di una eccellente stagione teatrale, cosa del resto ovvia se si pensa alla tragedia antica greca di Sofocle, Euripide, Eschilo, o alla commedia di Aristofane, che la faceva considerare, almeno in questo campo, in una posizione di primo piano rispetto agli altri Paesi. Assolutamente il contrario possiamo dire per il cinema di quel periodo, che ancora per molti motivi non si era minimamente affermato.

Se la produzione cinematografica greca, oggi, è molto progredita, acquistando una certa considerazione anche all'estero, il merito va certamente attribuito, in primo luogo, ad alcuni autori-scrittori come ad esempio Giorgio Russos (film vari), Alecos Sakellarios e Dimitris Psathàs (film comici), Margherita Liberaki, Nicos Foscolos ecc.; poi ad alcuni prestigiosi attori ed attrici quali Alexis Minotìs (Le piramidi dei Faraoni), *Katina Paxinou* (Per chi suona la campana e Rocco e i suoi fratelli), *Melina Mercouri* (Mai di domenica, Fedra, Colui che deve morire), *Irene Papas* (Elettra, I cannoni di Navarone), *Giorgio Fundas, Manos Katrakis, Alecos Alexandrakis ecc.; inoltre a compositori di musica per film come Mikis Theodorakis* (Elettra, Fedra, Honey Moon, Les amants de Teruel), *Manos Hadgidakis* (Mai di domenica); *infine a un regista come Michalis Cacoyannis.*

Michalis Cacoyannis ha fatto il suo tirocinio prima come attore e poi come aiuto regista in Gran Bretagna — dove rimase bloccato allo scoppio della seconda guerra mondiale — presso l'Old Vic.

Come è evidente il teatro fu la sua prima passione e possiamo dire che, se è riuscito oggi ad essere un regista cinematografico di rilievo, questo lo deve soprattutto alla sua esperienza come attore shakespeariano e alla regìa di tragedie greche in teatro: attività che gli hanno permesso di intuire il giusto ritmo scenico e tragico.

Michalis Cacoyannis va considerato come un regista serio e prudente, perfetto conoscitore del suo mestiere sia in cinema che in teatro. Le opere fino ad oggi realizzate dal regista sono una riprova di quanto viene qui affermato. Chi scrive ha avuto la fortuna di trovarsi accanto al regista come semplice osservatore ed ha avuto modo di conoscere meglio alcune sue particolari caratteristiche di direttore e, ancora di più, di avvertire la sua forte personalità.

Una delle ragioni principali per le quali, la maggioranza dei suoi film sono riusciti, è nelle convinzioni che guidano il suo lavoro. Egli ritiene che « il regista deve essere sempre e comunque il responsabile del testo, e, pertanto è bene che scriva personalmente la sceneggiatura, sia per i soggetti originali, che per le trasposizioni cinematografiche ».

Mette molta cura, infatti, nella preparazione del film, cioè in quel che precede il primo colpo di manovella. Per otto mesi scrive e riscrive la sceneggiatura fino al minimo dettaglio, per quanto riguarda i piani di ripresa, le posizioni e i movimenti degli attori, e specialmente gli stacchi e gli attacchi delle scene (come fanno René Clair e Charles Chaplin). La cura della fotografia viene affidata di solito a un vero artista come Walter Lassally — di origine inglese — alla cui collaborazione Cacoyannis tiene particolarmente. Allorché è arrivato il momento di girare, il regista greco non ha bisogno di più di due mesi.

Prima di definire la sua posizione come regista e come uomo di cultura di fronte ai vari problemi artistici e produttivi del cinema d'oggi, appare necessario ricordare i suoi film maggiori.

Quello che l'ha rivelato e ha fatto parlare di lui in tutta Europa è Stella. *Protagonista era Melina Mercouri, la famosa attrice di* Celui que doit mourir *(Colui che deve morire) e poi di* Mai di domenica, *che aveva come « partner » Giorgio Fundas. Stella è una ragazza della periferia che ama divertirsi nei locali notturni. Ma una sera conosce il vero amore nell'uomo che come marito gli può offrire la vera felicità. È, in fondo, un piccolo dramma di intonazione popolaresca, capace però di interessare un pubblico più vasto del solo pubblico greco.*

Il film è realizzato con grande gusto figurativo, l'interpretazione è perfetta, non si è più nei soliti ambienti pseudodrammatici, comico-sentimentali o teatrali: il testo è accuratamente elaborato ed ha una verità umana.

Un passo più avanti Cacoyannis l'ha fatto due anni dopo con il noto film dal titolo La ragazza in nero, *che ha ottenuto molti premi internazionali. Anche la interpretazione di Elli Lambeti è stata molto apprezzata. Qui Cacoyannis si è trasferito dall'Atene periferica alle belle isole del Saronicòs. Si nota ancora una volta il gusto estetico e figurativo del regista che in*

ambiente assolutamente « bianco », tonalità dominante di tutte le case e strade delle isole, e particolarmente di quella dove è stato girato il film, fa spiccare la ragazza dall'abito nero. In questo film Cacoyannis ha voluto esprimere il desiderio di evasione di ogni ragazza che vive nelle isole, lantana dal mondo — diciamo così — moderno, dalla città, dagli uomini e infine la solidarietà di quella gente. La tristezza della ragazza risalta dallo stesso paesaggio, allorché il regista la mette al centro delle piccole strade che portano al porto con una contrapposizione del colore bianco (case) e azzurro (cielo) contro il nero totale del vestito.

Ma i significati attraverso l'immagine muta e triste di lei diventano più importanti, e li vediamo e capiamo in riferimento a tutte le ragazze delle isole o di una parte desolata del mondo, quando si presenta un uomo della città, che si innamora di lei, ma dopo alcuni giorni riparte lasciandola e dicendo, soltanto: « ritornerò presto ». La giovane donna ogni giorno lo aspetta e sopra una grande pietra sulla riva del mare o andando sulle banchine del porto dove arrivano le navi. Vive con una speranza che però si perde sempre più col passare del tempo. Infine capisce: le parole dell'uomo della città erano una grande bugia. Ma perché? Non riesce a rispondere a queste domande. Panoramiche, p.p. e f.i. sono di una qualità di prim'ordine. Si fanno inoltre apprezzare la musica e il montaggio.

Dopo tre anni dalla presentazione della Ragazza in nero, *e dopo lo scarso successo avuto coi film* Eroica *e* Il relitto *(quest'ultimo girato a Cinecittà), Cacoyannis si è dedicato ad* Elettra.

Elettra *è stato realizzato in un tempo da primato. Appena concluse le trattative con la casa produttrice « Finos Film » e quella di distribuzione all'estero « United Artists », Cacoyannis dava il 2 novembre 1961 il primo colpo di manovella; e l'ultimo giorno dell'anno il film era finito.*

Una vera febbre creativa, se si considera che la maggior parte delle scene dovevano essere girate in esterno. La stagione era cattiva ed egli, per non perdere tempo, aveva organizzato una serie di prove sui movimenti e la recitazione degli attori nei teatri di posa. Così quando tutto era pronto per la realizzazione, bastava ripetere due o volte, al massimo, la scena, perché risultasse perfetta.

Che cosa è venuto fuori da questa intensità febbrile di lavoro? Il film è stato considerato dai critici un capolavoro, rispetto all'opera del regista e un film d'arte riguardo alla produzione cinematografica contemporanea.

La trama del testo di Euripide è nota e non è il caso di ripeterla un'altra volta. L'importante è, in quest'opera, come una tragedia greca antica sia stata trasportata oggi sullo schermo, con quali trasformazioni, con quale scenografia e costumi, musica, e così via.

Cacoyannis, in una intervista, ha spiegato in base a quali principi ha lavorato: « Il mio è un cinema puro, che non ha niente di scenico. Affronto il testo di Euripide (o di Sofocle o di Eschilo) senza mortificarlo, con fedeltà, direi, e credo di riesprimerlo nella sua validità permanente, al contrario di quello che fa il teatro di oggi, anche quello greco più famoso, che lo riduce a una esibizione archeologica. La tragedia, anche e soprattutto quella greca, è una verità umana permanente, e se ne ritrova il senso vero e credibilmente umano quando la si riproduce nella sua sostanza, non nella

sua forma. Non è possibile sentire, oggi, un'opera antica, ma in realtà senza tempo, *con una cultura, con una sensibilità estetica che non sia la nostra. Io cerco di trasporre in una vicenda cinematografica il* tragico eterno *e non* il falso antico. *Ecco perché i costumi dei miei attori sono, sì, dell'epoca, ma stilizzati al massimo, senza fastosità del resto inesistente anche allora, e inventata da una mitologia posteriore; ecco perché le mie scene non sono mai grandiose, non rivelano ricostruzioni arbitrarie, di cartapesta, e perché la recitazione non è mai magniloquente; ecco perché lascio il paesaggio nella sua nudità e nella sua verità. Il rispetto nei riguardi del testo, delle parole, è assoluto. È poi sostanziale, anche se non formale, nell'ordine delle scene; talvolta, per esempio, io cambio questo ordine, lo assoggetto, insomma, a un montaggio moderno, secondo le esigenze del linguaggio cinematografico ».*

Ma eccoci al punto più polemico delle sue dichiarazioni: « Comunque, i miei personaggi sono reali e positivi, talvolta più, ad esempio, di quelli di qualche regista, anche italiano, la cui incomunicabilità si palesa subito in partenza, e quindi hanno una minore sostanza drammatica. Nei miei personaggi, invece, esistono i presupposti della lotta stessa; la loro incomunicabilità si rivela attraverso l'azione, non prima ».

In merito ad altre concezioni e forme cinematografiche ecco di seguito alcune altre idee sue. Del neorealismo dice che è « ben diverso dal realismo poetico ». Della nouvelle vague: *« non conosce il senso del ritmo, e io, da buon greco, mi baso proprio sul ritmo ». I film storici e spettacolari vorrebbe che fossero impostati come* Elettra, *che di proposito ha realizzato in bianco e nero.*

Non possiamo concludere questa nostra nota senza citare i protagonisti di Elettra, *e il compositore della musica del film, la cui collaborazione è stata per il regista di grande aiuto e validità.*

Irene Papas ha trovato forse in questo film la sua migliore presentazione di attrice, nel ruolo di Elettra. E lo stesso possiamo dire per tutta la « troupe », da Alca Katseli, nella parte di Clitennestra, a Yannis Fertis nella parte di Oreste. La musica di Mikis Theodorakis è funzionale, agghiacciante, tutta espressione di dolore e di angoscia.

Ma un'altra sincera lode per Cacoyannis non può essere certamente che questa: ha avuto il coraggio di continuare nella sua strada, nonostante le difficoltà tecniche e finanziarie che esistono in Grecia per fare del buon cinema.

EMANUELE MAVROMMATAKIS

Filmografia di Cacoyannis

1953 **KIRIAKATIKO XYPNIMA** (t.l. **Risveglio domenicale**) — **r.:** Michalis Cacoyannis - **int.:** Elli Lambeti, Ghiorgos Pappas, Dimitris Horn - **p.:** Finos Film - **o.:** Grecia.

1955 **STELLA (Stella, cortigiana del Pireo)** — **r.** e **sc.:** Michalis Cacoyannis - **s.:** J. Cambanelis - **f.:** Costa Theodoridès - **scg.:** Yanni Tsarouchi - **m.:**

Manos Hadjidakis - **mo.** : Ghiorgos Tsaouli - **int.** : Melina Mercouri (Stella), Ghiorgos Foundas (Milko), Aleko Alexandrakis (Alexis), Sophia Vembo (Annetta), Voula Zoumboulaki, Christina Kalogerikou, Kostas Caralis, Papayannopoulo, Tasso Cavvadia - **p.** : Millas Film - **o.** : Grecia - **d.** : Universal.

1956 **TE KORITSI ME TA MAVRA (Ragazza in nero)** — **r.**, **s.** e **sc.** : Michalis Cacoyannis - **f.** : Walter Lassally - **scg.** : naturale - **m.** : Argyris Kounadis - **mo.**: A. Peullas - **int.**: Elli Lambeti (Marina), Dimitris Horn (Pavlo), Ghiorgos Foundas (Christo), Eleni Zafirou, Stefanos Stratigos, Notis Pergialis, Anetis Vlachos, Mikos Fermas - **p.** : Hermes - **o.** : Grecia - **d.** : Dear film.

1957 **TO TELEFTEO PSEMMA** (t.l. **Fine del credito)** — **r.**, **s.** e **sc.** : Michalis Cacoyannis - **f.** : Walter Lassally - **scg.** : Yannis Tsarouchis - **m.** : Manos Hadzidakis - **int.** : Elli Lambeti (Chloe), Ghiorgos Pappas (Cleon Pellas), Athena Michaelidou (Roxane), Eleni Zafirou (Katerina), Michalis Nikolinakos (Galanos), Minas Christides (Dritsas), Dimitris Papamihail (Markos), Vassili Kailas (Vassilaki) - **p.** : Finos Film - **o.** : Grecia.

1960 **EROICA (Our Last Spring)** — **r.** : Michalis Cacoyannis - **s.** : dalla novella « Eroica » di Cosmas Politis - **sc.** : Michalis Cacoyannis e Jane Cobb - **f.** : Walter Lassally - **scg.** : Yannis Tsarouchi - **m.** : Argyris Kounadis - **o.** : Grecia.

1961 **THE WASTREL (Il relitto)** — **r.** : Michalis Cacoyannis (nell'ed. it. figura : **supervis.** : Michalis Cacoyannis - **r.** : Giovanni Paolucci) - **s.** : dal romanzo di Frederic Wakeman - **sc.** : Michalis Cacoyannis e Frederic Wakeman - **f.** : Piero Portalupi - **scg.** : Enrico Equini - **m.** : A. Francesco Lavagnino - **mo.** : Alberto Gallitti - **int.** : Van Heflin (Duncan Bell), Elli Lambeti (Liana, sua moglie) - **p.** : Lux-Tiberia - **o.** : Cipro-Italia - **d.** : Lux film.

1962 **ELEKTRA (Elettra)** — **r.** e **sc.** : Michalis Cacoyannis - **s.** : dalla tragedia di Euripide - **f.** : Walter Lassally - **scg.** : naturale - **m.** : Mikis Theodorakis - **int.** : Irene Papas (Elettra), Yannis Fertis, Manos Katrakis - **o.** : Grecia - **d.** : Dear film.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

I film

Lawrence of Arabia

(*Lawrence d'Arabia*)

R.: David Lean - *r. II° troupe*: Andre Smagghe, Noel Howard - *s.* e *sc.*: Robert Bolt dalla vita di Thomas Edward Lawrence - *f.* (Super Panavision 70, Technicolor): F. A. Young - *f. II° troupe*: Skeets Pelly, Nicolas Roeg, Peter Newbrook - *m.*: Maurice Jarre - *scg.*: John Box, John Stoll - *c.*: Phyllis Danton - *mo.*: Anne V. Coates - *int.*: Peter O'Toole (Lawrence), Alec Guinness (principe Feisal), Anthony Quinn (Auda Abu Tayi), Jack Hawkins (generale Allenby), José Ferrer (Bey turco), Anthony Quayle (col. Brighton), Claude Rains (Dryden), Arthur Kennedy (Jackson Bentley), Donald Wolfit (gen. Murray), Omar Sharif (sceicco Alì Ibn el Kharish), I. S. Johar (Gasim), Gamil Ratib (Majid), Michel Ray (Farraj), Zia Mohyeddin (Tafas), John Dimech (Daud), Howard Marion Crawford (ufficiale medico), Jack Gwillim (segretario Circolo Ufficiali), Hugh Miller (il col. del R.A.M.C.) - *p.*: Sam Spiegel per la Horizon Pictures - *o.*: Gran Bretagna, 1962 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Thomas Edward Lawrence, detto anche « il colonnello Lawrence » o « Lawrence d'Arabia » per distinguerlo dall'autore de *L'amante di Lady Chatterley,* fu l'animatore della rivolta araba contro i Turchi durante la prima guerra mondiale. Figlio illegittimo di un baronetto irlandese, archeologo e poi ufficiale britannico al Cairo, condottiero sagace e sanguinario dei beduini fino alla conquista di Damasco, si ritirò più tardi nell'anonimato di un arruolamento sotto falso nome come aviere della RAF. La sua leggenda, però, continuò a crescere; ed egli stesso la incrementò pubblicando in due libri, *I sette pilastri della saggezza* e *La rivolta nel deserto,* il resoconto delle sue gesta. Prima di morire in un banale incidente motociclistico presso Dorset, nella primavera del '35, T. E. Lawrence si era guadagnato amici come Shaw, Churchill, H. G. Wells, E. M. Forster. Ancora oggi intorno alla sua memoria fervono le polemiche: da una parte gli ammiratori disposti ad accettare per oro colato la favola eroica del « Principe Dinamite », dall'altra gli storici puntigliosi che tendono a ridimensionarla in una versione piuttosto banale.

Eroe o mistificatore, è certo che Lawrence d'Arabia ha saputo avvolgersi nel mistero tanto da rendere la sua figura affascinante anche a distanza di anni. Gli anglosassoni vedono in lui l'incarnazione di un ideale kiplinghiano, l'uomo di lettere integrato con l'uomo d'azione; un mito, insomma, che dalle nostre parti si chiamerebbe dannunziano, ma senza troppe impli-

cazioni decadentistiche. Possiamo dire che Lawrence fu probabilmente un intellettuale complessato, che reagì agli scompensi intimi proiettando la propria azione in un mondo nuovo, accettando inedite forme di vita e addirittura travestendosi da arabo. Non si può mancare di riconoscergli, in una epoca dove il colonialismo arrabbiato era ancora fortissimo, una notevole dose di lungimiranza politica. Ed è forse vero, come scrisse Arrigo Cajumi presentando oltre trent'anni fa un libro di Lawrence ai lettori italiani, che « *La rivolta nel deserto* è l'avventura dell'intelligenza alle prese con la materia bruta e le forze ostili di uno strano ambiente ».

Il produttore Sam Spiegel e il regista David Lean, dopo averci dato con *Il ponte sul fiume Kwai* un grande spettacolo impegnato anche sul piano della tematica storica e morale, hanno scelto il discusso personaggio di T. E. Lawrence per continuare sulla strada intrapresa (in precedenza avevano scartato l'idea di un film su Gandhi). Il film nato dalla loro collaborazione è molto lungo, nell'edizione originale dura poco meno di quattro ore: e ci è apparso faticoso da mandar giù in una sola seduta, non perché abbia particolari cedimenti, ma proprio perché la resistenza fisica dello spettatore medio ha i suoi limiti. In cambio *Lawrance d'Arabia* è senz'altro un film piuttosto serio, dove le contraddizioni del famoso colonnello sono individuate con sufficiente rispetto e assoluta lucidità. Lo sceneggiatore, infatti, è Robert Bolt, un commediografo inglese piuttosto noto per un dramma su Thomas More intitolato « A Man for All Seasons ». Per niente imbarazzato dal confronto con Terence Rattigan, che su Lawrence ha scritto una fortunata commedia, « Ross », portata sulla scena da Alec Guinness a Londra e da Pierre Fresnay a Parigi, Bolt si è impegnato nel difficile compito di dare una dignitosa dimensione letteraria a un film che punta le sue maggiori risorse sullo spettacolo. Ci è riuscito soltanto in parte, ma non è tutta colpa sua.

La sequenza di apertura del film, con la corsa in motocicletta e l'incidente mortale, è bellissima; e il tema della fuga da tutto, che può spiegare la strana morte dell'eroe, è ripreso felicemente nell'episodio finale, dove Lawrence segue ansioso con lo sguardo un motociclista che supera agevolmente l'automobile sulla quale egli sta lasciando per sempre l'Oriente. Un film che si concede tali finezze non dovrebbe avere scene come quella dell'uscita dal funerale, con i commenti contrastanti sullo scomparso che si intrecciano fra gli intervenuti; o personaggi come quelli del giornalista (l'attore è Arthur Kennedy): ormai quasi una maschera fissa, un interlocutore obbligato in tutti i film sui grandi rivoluzionari, dai tempi di Pancho Villa, e costretto a un itinerario fisso dall'ammirazione al disgusto. Fra gli elementi negativi del film dobbiamo mettere la partecipazione di alcuni noti attori camuffati da arabi: Guinness, che fu Lawrence in teatro, non riesce a farci credere di essere l'emiro Feisal; né Anthony Quinn, pur esperto interprete di selvaggi e di meticci, riesce abbastanza convincente nella parte dello sceicco Auda Abu Tayi; per tacere di Josè Ferrer che impersona il Bey turco di Deraaa con la sufficienza di chi si considera superiore alla parte. Molto meglio, ovviamente, l'egiziano Omar Sharif, uno sceicco Ali Ibn El Kharish ricco di un'energia non simulata, e a posto Jack Hawkins, Anthony Quayle e Claude Rains nei personaggi inglesi.

Il vero protagonista di *Lawrence*

d'Arabia è comunque il deserto, splendidamente fotografato dal veterano operatore Fred A. Young in Superpanavision 70 e a colori nei luoghi stessi dell'azione, o poco lontano. Nel modo di descrivere l'ambiente si riconosce la maestria del regista, che riesce a farci condividere l'attrazione di Lawrence per la vita dei nomadi. Poche volte avevamo visto sullo schermo immagini altrettanto suggestive: e se non fosse per la musica fracassona di Maurice Jarre, che l'istinto commerciale del produttore scatena sulle panoramiche più emozionanti, l'illusione sarebbe completa.

Nella prima parte, insomma, scopriamo l'Arabia con gli occhi di Lawrence, partecipiamo emozionalmente alle sue scoperte. È del buon cinema, quel particolare tipo di spettacolo che nasce dal lavoro onestamente programmato, senza né sotterfugi né spilorcerie di produzione, e ben fatto. Nella seconda parte del film interviene a disturbarci, oltre alla stanchezza cui abbiamo accennato, l'imbarazzo palese del regista di fronte all'episodio di Lawrence catturato dai turchi e ignobilmente torturato. « Questo incidente segnò una svolta decisiva nella vita di Lawrence. Lo capì presto anche lui, quando narrò come quella notte a Deraa la cittadella della sua integrità fu irrevocabilmente perduta. Il suo amore per il deserto e i suoi seguaci beduini si trasformò in odio »: così si legge nel programma del film stampato negli Stati Uniti. È facile immaginare quanto poco si presti un episodio del genere, anche se trasferito in una chiave di morbosità allusiva e ridotto a una semplice bastonatura, a venir inquadrato in un film che si affida soprattutto al richiamo dell'avventura.

La crisi di Lawrence dopo l'incidente di Deraa crea un comprensibile disagio, ma è sorretta con giusta ambiguità da Peter O'Toole, un giovane attore che ricorda a momenti certi « stangoni » dello schermo americano come Gary Cooper o James Stewart, a tratti la finezza dello stesso Guinness (infatti ha affrontato un Amleto teatrale con la regìa di Laurence Olivier). I realizzatori del film hanno fatto bene a scegliere un volto nuovo per il personaggio di Lawrence, che conserva anche sullo schermo la sua caratteristica inafferrabilità e una sottile nota patetica.

TULLIO KEZICH

Cleopatra

(*Cleopatra*)

R.: Joseph L. Mankiewicz - *r. seconda troupe*: Ray Kellogg, Andrew Marton - *s.*: da Plutarco, Svetonio, Appiano e da « La vita e i tempi di Cleopatra » di C. M. Franzero - *sc.*: J. L. Mankiewicz, Ranald MacDougall, Sidney Buchman - *f.* (Todd-AO - De Luxe Color): Leon Shamroy - *f. seconda troupe*: Claude Renoir, Piero Portalupi - *e.s.*: L. B. Abbott, Emil Kosa jr. - *m.*: Alex North - *scg.*: John De Cuir, Jack Martin Smith, Hilyard Brown, Herman Blumenthal, Elven Webb, Maurice Pelling, Boris Juraga - *c.*: Vittorio Nino Novarese, Renie, Irene Sharaff - *coreogr.*: Hermes Pan - *mo.*: Dorothy Spencer - *int.*: Elizabeth Taylor (Cleopatra), Richard Burton (Marcantonio), Rex Harrison (Giulio Cesare), Roddy McDowall (Ottaviano), Cesare Danova (Apollodoro), Hume Cronyn (Sosigene), Pamela Brown (Gran Sacerdotessa di Iside), George Cole (Flavio, servo di Cesare), Kenneth Haigh (Bruto, senatore romano), Andrew Keir (Agrippa, ammiraglio romano), Martin Landau (Rufio, generale romano), Robert Stephens (Germanico), Isabelle Cooley (la maga), Gwen Watford (Calpurnia), Francesca Annis (Eiras), Gregoire Aslan (Pothinos), John Doucette (Achillas), Richard O'Sullivan (Ptolemy), Martin Benson (Ramos), Herbert Berghof (Teodoto), John Cairney (Febo), Jacqui Chan (Loto), Andrew Faulds (Canidio), Michael Hordern (Ci-

cerone), Jean Marsh (Ottavia), Marina Berti (regina di Tarso), Carroll O'Connor (Casca), Douglas Wilmer (Decimo), Furio Meniconi (Mitridate), Michael Gwynn (Cimbro), John Hoyt (Cassio), Kenneth Nash (Cesarione a 12 anni), Marne Maitland (Eufrano), John Karlsen (grande sacerdote), Ann Palmer - *p.*: Walter Wanger per la 20th Century-Fox - J.L.M. - Walwa - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Dear 20th Century-Fox.

La prima Cleopatra dello schermo si chiamava Helen Gardner e nel catalogo della Library of Congress il suo film è registrato con il titolo *Helen Gardner in Cleopatra,* 1912. L'anno dopo fu la volta di Gianna Terribili Gonzales in *Marcantonio e Cleopatra* di Enrico Guazzoni: « La scelta della Terribili Gonzales — scrive Maria Adriana Prolo nella sua *Storia del cinema muto italiano* — sollevò qualche critica perché, secondo Plutarco, Apollodoro aveva portato a Cesare, in una sporta, la sottile giovane Cleopatra, cosa che sarebbe stato impossibile fare con la prosperosa Cleopatra del film ». J. Gordon Edwards realizzò nel 1917 la *Cleopatra* di Theda Bara, che fu un grande successo della Fox; quando, pochi anni or sono, Walter Wanger propose a Spyros Skouras il film con Elizabeth Taylor, l'ex presidente della società si fece subito portare la smilza sceneggiatura del film muto e la passò al « producer » dicendo: « Ci sarà bisogno di riscriverla un po' ». Nel '28 la Metro produsse un film sperimentale a colori, in due rulli, *Cleopatra*; lo diresse R. William Neill. Poi fu la volta di Cecil B. De Mille e della *Cleopatra* con Claudette Colbert, anno 1934: ma l'attrice parigina, come annota Giulio Cesare Castello, « poté brillare, più che esibendo le proprie forme in polpettoni pseudostorici ... facendo sfoggio del proprio brio in operette o in commedie ». Nel '45 ci fu un'altra Cleopatra, impersonata da Vivien Leigh, nel *Cesare e Cleopatra* di G. B. Shaw adattato per lo schermo da Gabriel Pascal: l'autore, come ricorda Felix Barker in *The Oliviers,* « affermò privatamente che il film gli ricordava le illustrazioni colorate di una Bibbia a buon prezzo e che lo considerava pessimo ».

Elizabeth Taylor, salvo omissioni di minor conto che vanno da Gianna Maria Canale a Pascale Petit, è la settima Cleopatra del cinema. Il suo produttore Wanger avrebbe voluto farne « la quintessenza della femminilità giovanile, del sesso e della volontà di potere ». Il risultato è ben lontano dalle intenzioni. Quella che vediamo sullo schermo è una piccola borghese americana, scollatissima e traccagnotta, che stuzzica un Marcantonio con il bicchiere sempre in mano e subisce il fascino di un Giulio Cesare che sembra sul punto di mettersi a cantare un « song » di *My Fair Lady.* Tutti gli sforzi di Joseph L. Mankiewicz per dare uno spessore psicologico ai protagonisti della storica vicenda, portano al risultato di immiserirne la statura. Sicché il film appare perpetuamente in bilico fra il grosso e il meschino, fra la grandiosità di alcune scene spettacolari mal distribuite nell'economia del lunghissimo racconto e il tono irrimediabilmente pettegolo delle scene fra i protagonisti. L'identificazione dei due famosi amanti con i loro interpreti, che ha tanto deliziato i press-agents della produzione, non ha giovato al film: proietta su un episodio alto e misterioso della storia antica una luce di grettezza contemporanea, di isterismo capriccioso e di squallore. Questi sono gli amori di Cleopatra raccontati non più da un poeta come Shakespeare o da un ironista come Shaw, ma da un redattore di *Confidential.*

Sul film esiste già tutta una letteratura, della quale anche settimanali italiani come *Oggi* e *L'Europeo* hanno dato saggi abbondanti. Cy Rice si è fatto agiografo della Taylor in *Cleopatra in Mink* (« the life, husbands and loves of Legendary Liz »), che si apre con una discutibile citazione di Earl Wilson: « Se Cleopatra fosse viva oggi, vivrebbe la vita di Liz Taylor ». Il libro, stampato prima dello scandalo Burton, si conclude con l'inizio della lavorazione di *Cleopatra* a Roma: « Dopo un giorno di lavoro, Liz e Eddie si ritirano in una villa non lontana dagli stabilimenti. Qui hanno sistemato i loro figli, due gatti siamesi, quattro cani e cinque servitori ». Nathan Weiss e Jack Brodsky, due incaricati dell'ufficio stampa del film, hanno pubblicato il loro carteggio in *The Cleopatra Papers*; Walter Wanger si è affidato al giornalista Jae Hyams per la stesura del suo diario, *My Life with Cleopatra.* Sono libri di estremo interesse per chi segue la vita del cinema contemporaneo. A Wanger sfugge completamente la prospettiva umoristica dell'avventura: il produttore parla di *Cleopatra* come fosse Leonardo che sta dipingendo il Cenacolo. E questo sarebbe già un motivo sufficiente di divertimento: ma c'è di meglio quando, passando da una pagina all'altra, il lettore si accorge che il costo del film sta salendo paurosamente. A pagina 10 dell'edizione Bantam apprendiamo che il colosso avrebbe dovuto costare « un milione, un milione e duecentomila dollari »; a pagina 189 si legge: « Il costo totale di *Cleopatra* si avvicina adesso ai 37 milioni ». Cioè, per essere chiari, una cifra che tocca i ventiquattro miliardi di lire: sette o otto volte *Il gattopardo,* ventiquattro volte *La dolce vita,* cinquanta volte *Divorzio all'italiana,* oltre duecento volte un film italiano di fantastoria.

Fra la cifra del preventivo e quella del consuntivo, così assurdamente lontane l'una dall'altra, si svolge la storia della produzione del film e dei relativi errori e disastri. Un inizio della lavorazione in Inghilterra, con la città di Alessandria ricostruita a Pinewood, la regìa di Rouben Mamoulian, Peter Finch come Cesare e Stephen Boyd come Marcantonio: tutto materiale buttato via. Wanger fa capire che la colpa è di Skouras e dei banchieri di New York, lo studio accusa Liz Taylor, Darryl L. Zanuck soppianta Skouras e si affretta a « bruciare » Wanger e Mankiewicz. E intanto quella tale distanza fra preventivo e consuntivo si allarga sempre più, è ormai una tomba aperta che inghiotte tutte le risorse della società.

Cleopatra è un film importante, nonostante i suoi difetti evidenti anche da un punto di vista strettamente spettacolare, perché vi si può leggere in filigrana l'analisi involontariamente spietata della crisi di un sistema, di un certo modo di fare il cinema che risale ai tempi di Griffith. La versione che ne vediamo in Italia è notevolmente decurtata rispetto a quella iniziale: 221 minuti contro 243. Nessuno rimpiangerà, crediamo, i brani tagliati. Ce n'è più che abbastanza per testimoniare sull'irreversibile decadenza di un cinema non sostenuto dalle idee. Gli americani criticano il nostro modo di fare i film, dicono: gli italiani sono condannati all'improvvisazione. Ogni volta che uno dei nostri registi cambia una battuta di dialogo a un attore di Hollywood ne nasce una questione di stato. Ma anche Mankiewicz, come ci racconta Wanger, riscriveva *Cleopatra* giorno per giorno e arrivò a chiedere la settimana corta per dedicare i week-ends alla

stesura del copione. In equilibrio pericolante su un « budget » di ventiquattro miliardi, lavorava a braccio; e questo da noi non l'ha mai fatto nessuno, neppure girando senza sceneggiatura.

L'ultimo capitolo della storia di *Cleopatra* è ancora da scrivere. È affidato, in tutto il mondo, alla buona volontà del pubblico chiamato a pagare il prezzo esorbitante di un'industria che cavalca la tigre. Coprire e remunerare un investimento di ventiquattro miliardi non è uno scherzo. Wanger, che ama la sua creatura di un patetico affetto viscerale da « showman » incallito, afferma che *Cleo* farà il miracolo. Altri osservatori, meno sentimentalmente compromessi, affermano il contrario. Un grande conflitto per il rinnovamento del cinema è in atto e *Cleopatra,* in questa prospettiva, è una battaglia campale.

TULLIO KEZICH

55 Days at Peking

(55 giorni a Pechino)

R.: Nicholas Ray - *r. II° troupe*: Andréw Marton, Noel Howard - *s.* e *sc.*: Philip Yordan, Bernard Gordon - *dial. agg.*: Robert Hamer - *f.* (Super Technirama 70, Technicolor): Jack Hildyard - *f. II° troupe*: Manuel Berenguer - *m.*: Dimitri Tiomkin - *canz.*: Paul Francis Webster - *scg.* e *c.*: Veniero Colasanti, John Moore - *c.s.*: Alex Weldon - *mo.*: Robert Lawrence, Magdalena Paradell - *int.*: Charlton Heston (maggiore Matt Lewis), David Niven (sir Arthur Robertson), Ava Gardner (baronessa Natalie Ivanoff), Robert Helpmann (principe Tuan), Flora Robson (imperatrice vedova Tzu Hsi), Leo Genn (generale Jung-Lu), John Ireland (serg. Harry), Kurt Kasznar (barone Sergei Ivanoff), Paul Lukas (dott. Steinfeldt), Harry Andrews (Padre de Bearn), Elizabeth Sellars (Lady Sarah Robertson), Lynne Sue Moon (Teresa), Jerome Thor (ten. Andy Marshall), Jacques Sernas (maggiore Bobrinski), Alfred Lynch (Gerald), Ichizo Itami (col. Shiba), Joseph Furst (capitano Hanselman), Walter Gotell (capitano Hoffmann), Robert Urquhart (capitano Hanley), Philippe Leroy (Julliard), Geoffrey Bayldon (Smythe), Massimo Serato (Garibaldi), Mervyn Johns (pastore), Martin Miller (Hugo Bergmann), Eric Pohlmann (barone von Meck), Alfredo Mayo (ministro spagnolo), Conchita Montes (madame Gaumaire), Aram Stepham (Gaumaire), José Nieto (ministro italiano), Michael Chow (Chiang), Ex-R.S.M. Brittain (serg. Britten), Nicholas Ray (ministro americano), Fernando Sancho (ministro belga), Carlos Casaravilla (ministro giapponese), Felix Defauce (ministro olandese), André Esterhazy (ministro austriaco) - *p.*: Samuel Bronston e Alan Brown per la Samuel Bronston Prod. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Rank.

55 giorni a Pechino, prodotto da Samuel Bronston e diretto da Nicholas Ray (ma nel corso della lavorazione ha assunto una parte di primo piano anche il regista addetto alle scene di massa, Andrew Marton), è un film all'antica, del genere in auge negli anni trenta. Un giudizio puramente estetico non esaurisce il discorso intorno a un prodotto che ha l'aria di rappresentare uno sforzo oculato e proporzionato. Bronston, che *Variety* definisce abile « indie producer » (produttore indipendente), ha mantenuto l'impresa entro un preventivo ragionevole, operando nelle particolari condizioni di favore di cui gode l'industria cinematografica in Spagna. La Pechino del 1900 è stata infatti interamente ricostruita nei dintorni di Madrid e i cinesi che vediamo impegnati a migliaia nelle battaglie del film sono soldati dell'esercito franchista. Con tutto ciò siamo di fronte a un'opera abbastanza raffinata sul piano dell'ambientazione e dei costumi: e un occhio esercitato che segue *55 giorni a Pechino* non è offeso dallo spreco o dalla volgarità, ma grade-

volmente interessato dall'imgegnosità di parecchie soluzioni.

Il tema del film è la rivolta dei Boxers ed evoca parecchi ricordi avventurosi: « Il sotterraneo della morte » di Emilio Salgari, le gesta dei « Tre boy-scouts » di Jean de la Hire, le corrispondenze giornalistiche di Barzini padre. « I-ho-ch'üan », cioè « Pugni patriottici », si chiamavano in cinese gli affiliati alla setta dei Boxers, movimento antieuropeo e anticattolico protetto dall'imperatrice mancese Tz'e-hsi. L'opposizione dei cinesi al moltiplicarsi degli interessi bianchi nel loro Paese degenerò in conflitto aperto il 21 giugno 1900, con l'assalto dei Boxers al quartiere internazionale di Pechino: le drammatiche e alterne fasi dei combattimenti tennero in sospeso il mondo fino al 14 agosto, quando a sistemare le cose arrivò una spedizione di soccorso comandata dal feldmaresciallo Waldersee e composta da soldati inglesi, francesi, russi, germanici, austriaci, italiani, giapponesi e americani. Fra i « Rough Riders » che vennero a dare man forte ai « marines » assediati c'era anche un giovanotto di nome Tom Mix, il futuro divo del western silenzioso. E sono gli americani quelli che oggi ricordano con maggiore orgoglio l'epopea dei cinquantacinque giorni, forse perché non avevano in ballo nessun interesse di tipo colonialistico: e si batterono soltanto per assumersi la loro parte di quello che Kipling chiamò « il fardello dell'uomo bianco ».

È difficile dare un giudizio su avvenimenti tanto lontani e confusi, legati alle vicende di un Paese che solo da poco si è affacciato alla ribalta della storia con la fisionomia di una grande potenza. Bisogna dire che *55 giorni a Pechino* non tenta nemmeno di interpretare ciò che accadde fra europei e cinesi nel 1900: si limita semplicemente a imbastire un racconto avventuroso nei modi delle nostre letture giovanili. Il quadro storico, insomma, è prettamente salgariano, cioè permeato di un vago razzismo; però i personaggi principali sono impostati senza la retorica dell'eroe positivo. Charlton Heston è un soldataccio di ventura. Ava Gardner è una donna di costumi tutt'altro che ineccepibili, David Niven è un diplomatico ambizioso: un terzetto che sembra appartenere a un film hollywoodiano di trent'anni fa, l'età d'oro delle simpatiche canaglie. È un espediente narrativo (e insieme un atteggiamento morale) che Hollywood ha ereditato dalla letteratura dell'800 americano: sono di scena gli « outcasts », i reietti di Bret Harte, cioè tipi dalla scorza dura e dal cuore tenero, balordi amorali e attraenti.

Il vecchio trucco funziona ancora in *55 giorni a Pechino*: il pubblico scopre con piacere che Ava Gardner era in fondo unaa brava ragazza, che David Niven è coraggioso oltre che calcolatore, che Charlton Heston non riesce a fare il duro fino in fondo ed è capace di tendere una mano all'orfanella cinese. Per rientrare completamente nello schema, e in un mondo di buoni sentimenti, bisognerebbe però che la cinesina non somigliasse tanto a Lolita da lasciare in dubbio, nello spettatore malizioso, sulle reali intenzioni del babbo adottivo. Qui affiora la grinta di Nicholas Ray, che se non è il padreterno venerato dai « Cahiers du cinéma » rimane sempre un regista competente e rispettabile: capace, fra l'altro, di tenere in mano molto bene un film d'azione lasciando trapelare, di quando in quando, l'esistenza di sottintesi, ambiguità, doppifondi segreti. (Ray si è anche divertito d'impersonare il console americano). La parte più sacrificata risulta,

naturalmente, quella che riguarda l'amore colpevole di Ava Gardner per un generale cinese, del resto affidato all'attore britannico Leo Genn: non c'è dubbio che molte cose sono rimaste nella penna o cadute sotto le forbici di un « editor » preoccupato delle reazioni dell'America ferma a Little Rock. In ogni caso l'effetto è quello che si otterrebbe strappando alcune pagine di un romanzo di Salgari e sostituendole con uno spregiudicato capitolo di Somerset Maugham: un pasticcio di mediocre letteratura non privo di un sapore curioso.

Nel film, però, apprezziamo soprattutto una cert'aria da illustrazione popolare: è come rivisitare la rivolta dei Boxers attraverso le tavole della *Domenica del Corriere*. Se si è nella particolare disposizione che ogni vero appassionato di cinema ritrova di tanto in tanto, la girandola degli amori e delle battaglie può anche divertire.

TULLIO KEZICH

The List of Adrian Messenger

(*I 5 volti dell'assassino*)

R.: John Huston - *r. II° troupe*: Ted Scaife - *s.*: da un romanzo poliziesco di Philip MacDonald - *sc.*: Anthony Veiller - *f.*: Joseph Mac Donald - *m.*: Jerrald Goldsmith - *scg.*: Stephen Grimes, George Webb - *mo.*: Terry Morse, Hugh Fowler - *int.*: George C. Scott (Anthony Gethryn), Kirk Douglas (George Brougham), Jacques Roux (Raoul Le Borg), Dana Wynter (Lady Jocelyn Bruttenholm), Walter Tony Huston (Derek), Clive Brook (marchese di Gleneyre), Herbert Marshall (sir Wilfred Lucas), John Merivale (Adrian Messenger), Bernard Archard (ispettore Pike), Gladys Cooper (signora Karoudjian), Marcel Dalio (Max), Anita Sharpe Bolster (bottegaia), Noel Purcell (fittavolo), John Huston (cacciatore), Robert Mitchum, Burt Lancaster, Frank Sinatra, Tony Curtis - *p.*: Edward Lewis per la Joel-Universal-International - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Universal.

Evitiamo di ripetere che John Huston sta sprecando il suo talento in imprese di second'ordine, tradito da una natura di « bon vivant » che gli impedisce di prendersi sul serio come regista dodici mesi all'anno. Limitiamoci a constatare che Huston dormicchia ed è in vena di letture ferroviarie, considerando tale il romanzo *The List of Adrian Messenger* di Philip MacDonald. Approfittiamo dell'occasione per tracciare una rapida schedina di questo scrittore, che meriterebbe qualche riga in una storia del cinema di lingua inglese ed è invece ignorato dalla maggior parte delle pubblicazioni specializzate.

Philip MacDonald è nipote di George MacDonald (1824-1905), poeta e romanziere scozzese abbastanza noto al suo paese soprattutto come scrittore per ragazzi e da noi per aver trascorso gli ultimi anni della sua vita a Bordighera. MacDonald nipote servì in un reggimento di cavalleria nella Mesopotamia, durante la prima guerra mondiale, e utilizzò quell'esperienza per scrivere *Patrol* (1928), che John Ford portò sullo schermo con il titolo *La pattuglia sperduta* (*The Lost Patrol,* 1934). Lo scrittore è facile e profilico, tant'è vero che pubblica anche con i nomi di Oliver Fleming, Anthony Lawless e Martin Porlock; da suoi romanzi sono stati tratti film come *Il mistero del signor X* (*The Mistery of Mr. X,* 1934) di Edgar Selwyn e *A 23 passi dal delitto* (*23 Paces to Baker Street,* 1957) di Henry Hathaway; ha lavorato molto scrivendo soggetti e sceneggiando per il cinema e il suo nome appare in qualche dozzina di « credits » fra i quali *La prima moglie* (*Rebecca,* 1940) di Hitchcock. In alcuni fra i suoi romanzi

polizieschi compare un personaggio fisso, il colonnello Anthony Gethryn: *The White Crow* (1928), *The Link* (1930), *The Noose* (1930), *Murder Gone Mad* (1931), *Escape* (1932), *Death on My Left* (1931) e *R.I.P.* (1933).

Il colonnello Gethryn ritorna in *The List of Adrian Messenger* un po' invecchiato, già in pensione, ma pronto a tornare alle investigazioni per gettare luce sull'oscura morte dello scrittore Adrian Messenger in un incidente aereo. Nel libretto c'è un'aria di *Vent'anni dopo* che Huston ha fedelmente riprodotto nel film; anche per il regista, del resto, *I cinque volti dell'assassino* è un ritorno venti e più anni dopo *Il mistero del falco* al romanzo giallo. Al tono nero di Dashiell Hammett subentra una leggerezza un po' snobistica e cosmopolita alla Van Dine o alla Agatha Christie; e George C. Scott impersona con gusto il bravo Gethryn, collaboratore volontario dell'« MI 5 » nella caccia a un assassino che inganna il prossimo con travestimenti alla Fregoli.

Per divertirsi di più, in un film che si svolge fra una caccia alla volpe e l'altra, Huston non si limita a montare a cavallo e a prodursi nel suo sport preferito, ma offre anche rapide occasioni trasformistiche a un Kirk Douglas scoppiettante e sinistro, a Tony Curtis (un suonatore d'organetto), Burt Lancaster (una donna protettrice degli animali), Robert Mitchum (un veterano ubriacone) e Frank Sinatra (uno zingaro). « Il finale lascia insoluto il problema principale del film — ha scritto Arthur Schlesinger jr. in *Show*. — Chi era travestito da Jonh Huston? ».

Non è il caso di infierire contro un film che, se non esula dall'ordinaria amministrazione, ha il merito di riportarci il sapore semidimenticato di certi gialli da routine in voga negli anni trenta. Un tono che cercheremo inutilmente nelle opere da cineteca e che appartiene al cinema di consumo, condannato a morte dalla sua stessa effimera qualità. Huston conosce bene quel cinema, ci è cresciuto dentro, e strizza l'occhio agli appassionati sulla quarantina, che hanno fatto in tempo ad apprezzare gli aspetti più futili di un fenomeno del secolo.

TULLIO KEZICH

Irma la Douce

(*Irma la dolce*)

R.: Billy Wilder - *s.*: dalla commedia musicale di Alexander Breffort e Marguerite Monnot - *sc.*: B. Wilder, I.A.L. Diamond - *f.* (Panavision, Technicolor): Joseph La Shelle - *m.*: André Previn - *scg.*: Alexandre Trauner - *mo.*: Daniel Mandell - *int.*: Jack Lemmon (Nestore), Shirley MacLaine (Irma la dolce), Lou Jacobi (Bob La Freccia), Bruce Yarnell (Polyte il Mollo), Hope Holiday (Lolita), Herschel Bernardi (Lefèvre), Tura Santana (Suzette), Joan Shawlee (Annie l'Amazzone), Grace Lee Whitney, Paul Dubov, Howard McNear, Cliff Osmond, Diki Lerner, Herb Jones, Ruth e Jane Early, Lou Krugman, John Alvin, James Brown, Bill Bixby, Susan Woods, Hariette Young, Sheryl Deauville, Billy Beck, Jack Sahakian, Don Diamond, Edgar Barrier, Richard Peel - *p.*: B. Wilder per la B. Wilder Production - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Dear.

La prima osservazione che viene in mente dopo aver visto *Irma la Dolce* è spiccia, quasi tecnica: perché Billy Wilder ha rinunciato alle musiche? Sul palcoscenico *Irma la Dolce* era, se non proprio una « musical comedy » all'americana, una commedia (di Alexandre Breffort) con musiche (di Marguerite Monnot). In Italia la vedemmo, apprezzandola, in un elegante spettacolo di Gassman e Lucignani

con Anna Maria Ferrero e Alberto Bonucci nelle parti principali, e le musiche, anzi le canzoni — spiritose, scattanti, funzionali — non erano qualcosa d'aggiunto ma un elemento integrante dello spettacolo, il suo punto di forza.

In quella domanda, dunque, è implicito un rimprovero, la denuncia di una carenza. Sarebbe troppo facile rispondere che Wilder non ha mai fatto commedie musicali. Ormai da dieci anni, come sagacia di « showman », di confezionatore di spettacoli leggeri, a Hollywood, Wilder è insuperabile. Possono reggere il suo confronto Vincente Minnelli e Stanley Donen che, però, sono inclinati per temperamento verso la « musical comedy »; del secondo hanno un ritmo da « musical » anche le commedie senza musica. Ci sarebbe Cukor che, però, dopo la serie con Judy Holliday, ha posto il suo ingegno eclettico al servizio di ogni occasione e commissione mentre Richard Quine non ha mantenuto le promesse delle prime prove. Frank Tashlin occupa una situazione definita, e meriterebbe un discorso a parte.

Rimane Billy Wilder, cinico moralista, disincantato osservatore dell'America amara che considera dal suo osservatorio di scettico mitteleuropeo. Dopo averne aggredito i miti con drammi corrosivi e impietosi, s'è divertito a circuirli con commedie dolceamare a doppio fondo o con favole nere che diventano rosa sul finale. (Wilder: « Io voglio essere veritiero ma se devo scegliere tra verità e divertimento, sceglierò sempre il secondo. Ho un immenso e terribile desiderio di non annoiare mai. ») Ma niente assomiglia di più a un film drammatico di Wilder che una sua commedia. Non ha due anime, questo ebreo di Vienna, che ora è tornato, metaforicamente, in Europa: dopo la Berlino di *Un due tre!,* ecco la Parigi di *Irma la Douce.*

Wilder e I.A.L. Diamond, suo collaboratore abituale da *Arianna* in poi, non hanno apparentemente modificato, nella sua struttura, l'intrigo di Breffort. Di Nestore s'è fatto un poliziotto e la soppressione di Oscar, diventato Lord X, è attuata senza il casuale aiuto del ritrovamento di un cadavere sconosciuto; s'è rinunciato all'episodio della Caienna che nella commedia occupa la metà del secondo tempo e, nella conclusione, a Irma nasce un solo bambino. Perché, dunque, il film appare tanto diverso dalla commedia? I mutamenti apportati hanno una loro interna coerenza, sono il risultato di un preciso partito preso: sullo schermo *Irma la douce* ha le cadenze e i toni di una commedia drammatica. Lo si avverte nella scenografia di Trauner e nella fotografia di Joe LaShelle, entrambe ammirevolmente ispirate a un puntiglioso verismo che non a torto un critico francese ha definito « quasi viscontiano ». Lo si avverte, nonostante i lazzi clowneschi di Jack Lemmon, persino nella direzione degli attori. Quando mai, in una parte apparentemente farsesca, Shirley MacLaine aveva recitato così sotto le righe?

Sul palcoscenico *Irma la Douce* era senza dubbio figlia del « vaudeville ». Niente di feerico, di grazioso, di danzante, invece, nel film: sin dalla sequenza dei titoli di testa in omaggio alle Halles, al Ventre di Parigi per finire alla scena del parto durante la cerimonia nuziale, paradossale sino a essere quasi blasfema, tipica, comunque di quel « cattivo gusto » che è l'espressione più diretta della misantropia di Wilder.

In contraddizione dialettica a questo processo di drammatizzazione,

quasi per ristabilire un equilibrio, Wilder ha introdotto nel film un elemento irrealistico, decisamente assurdo, che affiora con l'entrata in scena di Lord X e, attraverso un progressivo crescendo, culmina con la strizzatina d'occhio del risvolto finale, l'apparizione di un secondo Lord X.

Come già per lo spettacolo teatrale, è inutile cercare in questo film significati che non gli appartengono anche se, qua e là, non mancano i suggerimenti, le proposte: basti pensare alla parte, inedita, che riguarda la polizia. Siamo nel campo del puro « divertissement », del gusto, dell'intelligenza che si esaurisce in se stessa. Abbiamo già considerato quali sono le ragioni e le implicazioni della pesantezza wilderiana. Resta da aggiungere che è accentuata da una certa prolissità, evidente specialmente nella seconda parte e che è il risultato di una sproporzione tra frivolezza dell'assunto e rilievo dei mezzi impiegati.

MORANDO MORANDINI

The Nutty Professor

(*Le folli notti del dottor Jerryll*)

R.: Jerry Lewis - *s.* e *sc.*: Jerry Lewis e Bill Richmond - *f.* (Technicolor): Wallace Kelley - *scg.*: Hal Pereira e Walter Tyler - *m.*: Walter Scharf - *mo.*: John Woodcock - *int.*: Jerry Lewis (prof. Julius F. Kelp e Buddy Love), Stella Stevens (Stella Purdy), Del Moore (dott. Hamius R. Warfield), Kathleen Freeman (Millie Lemmon), Med Flory (giocatore di calcio), Norman Alden (altro giocatore di calcio), Howard Morris (il padre di Kelp), Elvia Allman (la madre di Kelp), Milton Frome (dott. Leevee), Buddy Lester (Bartender), Marvin Kaplan (ragazzo inglese), David Landfield (studente), Skip Ward (terzo giocatore di calcio), Julie Parish (studentessa), Henry Gibson (altro studente), Les Brown e la sua orchestra - *p.*: Ernest D. Glucksman e Arthur P. Schmidt per Jerry Lewis - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Paramount.

Le prove registiche di Jerry Lewis erano state sin qui, malgrado l'indubbio talento e la volontà sperimentatrice che si intravvedevano, deludenti. Fa dunque piacere ricredersi, di fronte ad un'operina forse non eccezionale ma di gusto sicuro e di perfetta misura narrativa quale questo *The Nutty Professor.*

Se Lewis attore aveva puntato su un personaggio tutto realistico, proiezione deformata di una condizione umana (tanto da cercare, come altri comici, sempre più insistentemente — ed a torto — le venature patetiche), lo stesso Lewis come regista aveva invece battuto la via di un difficile incontro, quello fra la satira di costume ed il « nonsense ». *The Bellboy* era stato uno dei tentativi più discutibili ma anche più serii di coltivare in un campo ormai arato a sazietà qual'è il cinema comico americano la difficile pianta del « nonsense », dell'assurdo fine a se stesso. Insieme, il regista sembrava interessato ad un tipo di film comico « quotidiano », senza eroe-mattatore, disposto egli, per quel che lo riguardava come interprete, a tirarsi da parte, fungendo solo da collegamento o da spunto (come Tati) per una serie di noterelle umoristiche sulla vita reale buttate giù a ruota libera, senza preoccuparsi di una intelaiatura narrativa o di una costruzione psicologica. I film sin qui visti che Jerry Lewis ha diretto e prodotto costituiscono assaggi in queste direzioni ed in altre ancora, e perciò sono geniali e scombinati, finendo quasi sempre, lontani da una vera ispirazione, per girare a vuoto.

Con *The Nutty Professor* egli riaccetta come regista alcuni canoni inderogabili del « buon prodotto » hollywoodiano, ad esempio la storiella d'amore ed il lieto fine; cura la struttura del racconto, poggiandola come si usa su un tema principale con alcune ramificazioni secondarie; impianta, oltre ad un solido personaggio centrale, delle saporite figurette di contorno. La resa ad Hollywood, però, si ferma qui, ed è molto meno sostanziosa di quanto non appaia, ché l'autore pone tutto questo mestiere ormai sicuramente acquisito al servizio d'un tema intelligente calato in una situazione irresistibile. Il tema è l'accettazione della propria realtà umana, cercando in tale piena accettazione di se stessi la spinta ad un autentico impegno interiore. Ed è proprio l'opposto del tema che il cinema comico, partendo da un analogo personaggio « complessato », timido, introverso, ci aveva offerto ai tempi di Danny Kaye. Là, infatti, il giovanotto timido e pasticcione incontrava lungo la sua vita la bionda « da sogno » Virginia Mayo e l'amore di lei lo trasformava in eroe facendolo stravincere; qui, al contrario, Jerry Lewis, incontrata la ragazza desiderata, decide di poterla conquistare solo restando se stesso e proponendosi a lei come è. La vicenda segue la falsariga del racconto più volte ridotto per lo schermo di Robert Louis Stevenson « The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde »: un uomo brutto, impacciato, preso costantemente in giro dai suoi allievi — è professore di chimica —, maltrattato dai colleghi e dal preside della facoltà scopre una formula per trasformarsi nottetempo in un altro e liberare i suoi istinti repressi. Ma è il rovescio della situazione stevensionana: dove Jekyll era un bell'uomo, stimato da tutti, di grandi qualità e la trasformazione lo rendeva repugnante, scimmiesco, laido, qui la trasformazione muta il prof. Kelp in un bel ragazzo, Buddy Love, sicuro di sé, ben vestito, di immediato successo mondano. « Mister Hyde » diventa bello all'opposto di quanto accadeva nelle allucinanti pagine stevensoniane; ma la morale che ne deriva è anche più profonda, rifiutando la seduzione romantica del « volto specchio dell'anima » ed indicando proprio nel miglioramento fisico che la metamorfosi porta a Kelp la vera sconfitta dell'« io » del protagonista. Un tema, dunque, intelligente, che Lewis regista sviluppa con estro narrativo e finezza di invenzioni comiche, che andrebbero enumerate una per una. Quanto a Lewis attore, ci dà una di quelle interpretazioni che una volta si definivano « di cesello », movendo, in altre parole, da una somma di notazioni anche fisiche minute per scavare dal profondo il personaggio, che viene così fissato nei minimi particolari e ad essi resta fedele nel dipanarsi della vicenda: si veda, per tutto, la prima entrata di « Buddy Love » nel locale notturno, sintesi assai equilibrata di stile di movimento, di tipo di abbigliamento e, d'altra parte, di giusto rapporto coll'ambiente. Mentre il cinema comico segna il passo in tutto il mondo, Lewis, pur con un'operina — ché tale è, né certo è destinata alla storia del cinema — mostra d'essere un autore che non fa il comico per caso o per tornaconto ma perché ci crede e vi è portato: un autore che può fare molto per riaprire una pagina, quella del cinema della risata, che rimane chiusa da troppo tempo.

ERNESTO G. LAURA

Donovan's Reef

(*I tre della Croce del Sud*)

R.: John Ford - *s.*: Edmund Belon - *sc.*: Frank Nugent e James Edward Grant - *f.* (Technicolor): William Clothier - *m.*: Cyril Mockridge - *int.*: John Wayne (« Guns » Donovan), Elizabeth Allen (Amelia), Lee Marvin, Jack Warden, Cesar Romero, Dick Foran, Dorothy Lamour - *p.*: John Ford per la Paramount - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Paramount.

Nel catalogo dei film di John Ford *I tre della Croce del Sud* porta salvo omissioni, il numero 126. L'anziano maestro, che ha sessantanove anni, firmò la sua prima pellicola come regista nel 1917, ma già nell'estate del '14 era in paga agli University City Studios di Hollywood come trovarobe nella troupe del fratello Francis, divo dei « serials ». Questo vuol dire che Ford festeggerà fra pochi mesi le sue nozze d'oro col cinema: e saremo in molti, da ogni parte del mondo, ad augurargli affettuosamente di poter continuare a lungo il suo lavoro. Un comune amico, che l'ha incontrato tempo fa a Hollywood mentre stava per iniziare *Cheyenne Autumn,* ci ha scritto: « Ho visto il grand'uomo che si prepara a girare una nuova epopea. È un vecchio leone ferito e indebolito, ma che morirà (il più tardi possibile) *with his boots on,* con le scarpe ai piedi ». Sulle breccia, come uno dei suoi eroi.

Non bisogna credere, tuttavia, che Ford abbia diritto alla nostra considerazione solo in nome di un passato glorioso. È vero che da parecchi anni nessuno dei suoi film ha più toccato la perfezione di capolavori come *Stagecoach* (Ombre rosse) o *The Grapes of wrabb* (Furore); ed è anche vero che non pochi sono stati, nella sua lunga carriera e soprattutto recentemente, gli episodi di puro mestiere, le opere di scarso valore. Non si sforna un film dopo l'altro per cinquant'anni senza concedere quello che è giusto, e anche qualcosa di più, alle esigenze del commercio, ai gusti del pubblico, alle mode del momento. Infatti Ford chiama « lavoro » tutti i film che ha realizzato, dal più riuscito al più anonimo. Che lezione per certi cineasti dell'ultima ora, gonfi di pretese ridicole, pronti a respingere per mancanza di coraggio il discorso con il grande pubblico, a considerarsi autori anche prima di aver scritto una pagina. Per anni noi stessi, vittime di un vero e proprio complesso d'inferiorità, ci siamo affannati a trattare Ford come un artigiano sconfinato per caso nei domini dell'arte, a bollare accanitamente la sua visione del mondo. D'accordo, Ford ha la filosofia del nonno, è conformista, si commuove quando la tromba suona i segnali militari: è un irlandese cocciuto, fermo sui suoi pregiudizi, paternalista, incapace di vedere la realtà con lo sguardo di un uomo del nostro tempo. Ma come negare in buona fede le sue doti di trasfiguratore, di narratore cordiale e immaginoso, di inesauribile contafavole del cinema? E come non riconoscere che, anche quando si attesta sulle posizioni più retrive, il suo discorso è sempre quello di un uomo leale?

Ecco, per esempio, *I tre della Croce del Sud*. È un tipico film della senilità di Ford, che ormai predilige i temi leggeri. A cercare nella sua filmografia si troverebbero senz'altro i precedenti riconoscibilissimi della nuova fatica. Ogni inquadratura e ogni battuta sono un sasso nello stagno dei ricordi fordiani: a cominciare dal vecchio *Uragano* dove compariva, come in *I tre della Croce del Sud,* Dorothy Lamour. Qui c'è addirittura una continuità di persona: e sappiamo che Ford tiene moltissimo a questo tipo

di rapporto, tende sempre a lavorare con gli stessi attori. Più importante appare, comunque, la coerenza stilistica: per cui tra i film vecchi e nuovi del regista non c'è frattura di stile, né soluzione di continuità.

Di commedie come *I tre della Croce del Sud* un regista come Ford ne ha sfornate a decine. Nel soggetto ci sono tutte le risorse che abitualmente si definiscono commerciali: una figlia va alla ricerca del padre, che non ha mai visto, in una sperduta isola dell'arcipelago polinesiano. Il regista ha voluto che fosse una « donna dell'est » (è bostoniana, l'accompagna il motivo musicale di *Yankee Doodle*), come la « cara Clementina » di *My Darling Clementine* (Sfida infernale), cioè la visitatrice che cambia mentalità e carattere a contatto con un mondo profondamente diverso. La trasformazione a vista avviene per merito di un amore brusco e movimentato come un « contrasto » popolare, auspicî il solito stagionatissimo John Wayne e una vivace ragazza che ha preso il ruolo di Maureen O'Hara, Elizabeth Allan. Più importante della storia d'amore è il contorno, la folla di caratteri che Ford riesce a muovere attraverso tutto il film: il marinaio manesco e ubriacone, la buona prostituta, il governatore galante, il medico generoso, il prete scombinato e poveretto, la ragazzina indigena portatrice di una misteriosa saggezza. Gli incontri e gli scontri dei personaggi si succedono a rotta di collo, l'ingenuità dell'intreccio sconfina nella stilizzazione, la farsa del cinema primitivo si sposa alla recitazione scoppiettante della commedia irlandese. Bevute sensazionali, epiche scazzottature, baci improvvisi, cadute nell'acqua, lacrime: tutto il film è una doccia scozzese di emozioni semplici, un infantile repertorio di barzellette alla Davy Chockett, di soluzioni tradizionali. A ben guardare, peraltro, non c'è niente di veramente prevedibile, gli effetti scattano a sorpresa, il ritmo è affascinante: e la poesia di certe scene, come quella del Natale nella chiesetta, con i bambini vestiti da angeli e tre gaglioffetti da re Magi, si tocca con mano.

Abbiamo già paragonato Ford a Verdi, proprio al musicista dei libretti impossibili e degli accompagnamenti a ballabile. Sarebbe facile accostare certi sorridenti film dell'ultima stagione fordiana a « Falstaff »; ma *I tre della Croce del Sud,* per il suo trattamento lieve e solo apparentemente convenzionale, fa pensare piuttosto a una sinfonia di Mozart, e si gode con il medesimo sicuro abbandono, con una freschezza di mente e di cuore che solo l'arte vera, magari nelle sue espressioni più modeste, sa farci ritrovare.

TULLIO KEZICH

I compagni

R.: Mario Monicelli *s.* e *sc.*: Age, Scarpelli, M. Monicelli - *f.*: Giuseppe Rotunno - *m.*: Carlo Rustichelli - *scg.*: Mario Garbuglia - *c.*: Piero Tosi - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Marcello Mastroianni (prof. Sinigaglia), Renato Salvatori (Raul), Annie Girardot (Niobe), Gabriella Giorgelli (Adele), Folco Lulli (Pautasso), Bernard Blier (Martinetti), Raffaella Carrà (Bianca), François Périer (maestro Di Meo), Vittorio Sanipoli (cav. Baudet), Giuseppe Cadeo (Cenerone), Elvira Tonelli (Cesarina), Pippo Starnazza (Bergamasco), Giampiero Albertini (Porro), Pippo Mosca (Cerioni), Mario Pisu, Kenneth Kove, Edda Ferronao, Anna Di Silvio, Roberto Diamanti, Antonio De Silvio, Franco Ciolli, Bruno Scipioni, Anselmo Silvio, Sara Simoni, Anna Glori, Enzo Casini, Antonio Casamonica, Gino Manganello, Giuseppe Marchetti, Fred Borgognoni - *p.*: Franco Cristaldi per la Lux-

Vides/Mediterranée Cinema Production, con la collaborazione dell'Avala Film di Belgrado - *o.*: Italia-Francia, 1963 - *d.*: Paramount.

È un fatto nuovo che la tematica dei nostri film si orienti verso episodi di storia sociale, non su quelli più vistosi e ricordati, ma anzi su avvenimenti soltanto apparentemente minori: come un primo movimento di protesta di operai tessili avvenuto a Torino, nato spontaneamente dalle circostanze, che si ravvisano nelle dure condizioni di lavoro, nel paternalismo degli imprenditori, e in una causa occasionale provocata dall'incidente che fece perdere una mano ad un operaio, allorché gli orari — nelle fabbriche — erano pesanti, la disciplina ferrea, l'assistenza nulla, quasi che al lavoratore spettasse tutto dare e niente ricevere. Un comitato formatosi per chiedere ai tecnici e ai padroni un trattamento più umano non raggiunse alcun risultato. Il tentivo di organizzare uno sciopero fallì. Ma l'arrivo di un pittoresco attivista, fuggiasco da Genova, che sa mettere in valore il risentimento degli operai e una esigenza di giustizia dapprima confusa, poi sempre più cosciente, trasforma un episodio in partenza trascurabile in un avvenimento di importanza fondamentale. Attraverso la dura esperienza e magari anche i loro errori gli operai capiscono che la loro solidarietà e fermezza può fare ottenere ciò che anni avanti non era nemmeno pensabile: una condizione di vita in cui il lavoro acquista dignità, il rapporto fra imprenditore e subordinato diventa meno rigido, e il conseguimento del sospirato « posto », problema che è quasi di ogni vita umana, si verifica su un piano di prestazioni dignitose e reciprocamente utili, e non è più da considerare un regalo o, peggio, una elemosina.

Nei *Compagni* non dobbiamo vedere il primo film italiano del genere. Sullo stesso piano si sono espressi egregiamente, e con stili diversi, anche Visconti (*La terra trema*), Lattuada (*Il mulino del Po*), Castellani (*Il brigante*); ma è la chiave del Monicelli che appare nuova: giacché, continuando sulla strada indicata nella *Grande guerra,* il regista ama svolgere il proprio ragionamento non senza badare, anzitutto, agli effetti spettacolari, mediante episodi anche comici, con un semplicismo che favorisce, ai più, la comprensione, in una materia che non si sminuisce anche se a momenti è trattata quasi sorridendo o scherzando. E uno specchio di questo suo atteggiàmento ritroviamo anche nella definizione del personaggio del professor Senigaglia, di impronta quasi gorkiana, serio allorché esprime un concetto fondamentale che diventa il significato stesso del film, ma altrimenti bizzarro, quasi macchiettistico e comico anche nella sua polemica antiborghese: ciò che non manca di altre corrispondenze nella letteratura russa, giacché abbiamo rammentato Gorki, e cioè Gogol, Dostoevskij, Cecov.

Lo stesso spirito, si direbbe, viene ad espandersi anche dalla canzone scritta da Carlo Rustichelli: che al tono virile del coro non esita ad aggiungere anche il fischio e lo sberleffo, con non equivocabili effetti sonori.

Poiché questo tono semiserio, che però a momenti dice — nel succo — cose serissime, è anche in altri film di Monicelli, non è fuori di luogo di ravvisarvi, in un certo modo, lo stile stesso del regista: con quel che di efficace vi si conferma in senso spettacolare, e di meno convincente dai punti di vista e polemico e politico. Non v'è chi non preferisca senza esi-

tazione il dibattito aperto, e di grande portata, poniamo, di un Francesco Rosi. Ma non si vede perché non dovrebbe avere diritto di cittadinanza, nello spettacolo cinematografico, così accessibile a soluzioni le più diverse e di vario valore e impegno, il particolare atteggiamento del Monicelli, il quale è destinato, forse, a piacere di meno al teorico intransigente o al sindacalista che non ama le tergiversazioni e mira dritto al suo scopo; ma non manca di fare presa, con effetti non per ciò meno validi, sullo spettatore comune: col risultato che a lui, allo spettatore comune, vengono proposte tesi e situazioni le quali, altrimenti, rimarrebbero, nel cinema, tuttora inespresse. Sarebbe per una minore maturità sociale di tutto il paese di girare nel quadro della normale produzione commerciale un film come *I compagni.* Oggi invece tutto il pubblico, o quasi tutto, *riceve* senza difficoltà opere del genere: un messaggio tipicamente socialistico diventa accettabile e arriva ai più, e mette automaticamente in condizione di riflettere — magari col cavallo di Troia della ironia, o addirittura della comicità — anche coloro che si ritenevano in partenza impermeabili, se non perfino irriducibili. Situazioni giuste, concernenti la condizione umana prima che la drammaturgia, sono esposte con una chiarezza e naturalezza che non si capisce, ora, perché non avessero sollecitato anche prima i cineasti, o almeno quelli più inclini alla problematica, verso un filone che poi si presenta così ricco di possibilità future.

La impresa di Monicelli — vista nell'impegno complessivo del suo lavoro e nei limiti che possono esserle connaturali — si sviluppa con un ardimento estetico forse minore, ma nella sostanza di una cosciente, e non trascurabile, operazione che non può rivelarsi inutile. Naturalmente la formula scelta non manca di svantaggi: a chi ama l'epica brechtiana apparrà non abbastanza *engagé,* propenso a divertire, e quindi non adatto ad indicare le prospettive, i problemi, e le soluzioni ritenute in sede politica indispensabili.

Sul piano poetico, inoltre, non manca nei *Compagni* il bozzetto debole o il personaggio convenzionale e schematico, che fa scivolare sul piano del canzoniere popolare un film che pure ha nel professor Senigaglia, invece, una figura di statura — come dicevamo — quasi letteraria, anche per merito del Mastroianni, maturo per qualsiasi ruolo drammatico. E si tratta; per fare qualche esempio, di Pautasso (Folco Lulli), di Raul (Renato Salvatori), della passeggiatrice Niobe (Annie Girardot). Concessioni all'effetto, e di scarsa risorsa inventiva, si riscontrano nello scenario, specialmente in episodi come quello in cui Senigaglia, nei lunghi mutandoni da temperatura nordica, si infila nel letto della occasionale protettrice, la quale poi, allorché lo vede partire, lo ingiuria in un quadretto scenico quasi ovvio.

Se in taluni attori, e nella stessa sceneggiatura, manca quel rilievo plastico e drammatico che può portare ad un più alto risultato il film, il panorama di insieme che si configura complessivamente nella messinscena dei *Compagni* di pregevole limpidezza, specie per quanto compete alla fotografia realizzata da Giuseppe Rotunno: il quale sa ricreare il colore e il calore dell'epoca fine-ottocento, portando la storia a un livello di grande nobiltà visiva.

MARIO VERDONE

Le mépris

(*Il disprezzo*)

R. e *sc.*: Jean-Luc Godard - *s.*: dal romanzo di Alberto Moravia - *f.* (Franscope, Technicolor): Raoul Coutard - *scg.*: naturale - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Agnès Guillemont - *int.*: Brigitte Bardot (Camille), Michel Piccoli (Paul Javal, suo marito), Jack Palance (Jeremie Prokosch), Georgia Moll (Francesca), Fritz Lang (se stesso) - *p.*: Carlo Ponti e Georges De Beauregard per la Rome - Paris Film - Les Films Concordia - C.C.C. Compagnie Cinématographique Champion - *o.*: Francia-Italia - *d.*: Interfilm.

Quello che possiamo esprimere nei confronti di *Le mépris* (Il disprezzo), il più recente film di Godard, è un giudizio concreto soltanto per metà, dovendoci basare per il rimanente su frastagliate indicazioni, o addirittura su supposizioni, piuttosto che su elementi effettivi e pacifici dell'opera come ci è stata proposta nella corrente edizione italiana. Sono note, a tale proposito, le traversie patite da questa versione del film a causa dei contrasti intercorsi durante e al termine delle riprese tra il regista e il produttore di parte italiana Carlo Ponti, il quale ha finito con l'apportare di sua iniziativa al montaggio e ai dialoghi stabiliti dall'autore tagli e rimaneggiamenti la cui effettiva entità potrà essere valutata soltanto allorché ci sarà concesso di vedere *Le mépris* nell'edizione originale. Resta il fatto che il film che abbiamo visto non porta più la firma di Godard; la qual cosa ci impone di esprimere con cautela un giudizio che altrimenti dovrebbe essere sostanzialmente negativo proprio per le evidenti deficienze strutturali dell'opera che, con buona probabilità, non sono imputabili al regista in tale disarmante misura.

Per quanto ne sappiamo, i guasti operati da Ponti riguarderebbero principalmente, oltre alla sostituzione delle musiche d'intonazione wagneriana di Georges Delarue con un « jazz » dozzinale di Piero Piccioni, numerosi tagli dei brani relativi a « L'Odissea » che il produttore, il regista tedesco e Paolo Molteni vanno organizzando a Capri; poi l'alterazione dei personaggi del produttore e della sua segretaria (in origine il primo parlava soltanto in inglese e la seconda traduceva macchinalmente tutte le sue parole, mentre nell'edizione italiana le si fa ripetere banalmente tutto ciò che egli va dicendo); infine l'inversione delle sequenze conclusive, per cui, invece che su Paolo che abbandona la villa di Capri dopo aver appreso la notizia della morte della moglie e del produttore e mentre Lang gira la scena di Ulisse che avvista l'isola di Itaca sull'orizzonte marino, l'edizione italiana si chiude sul mortale incidente di Jerry ed Emilia. Non è difficile intuire che si tratta di manipolazioni di un certo peso, tanto più rilevanti in quanto operate su un contesto che ubbidisce, secondo lo stile consueto di Godard, ad una forma narrativa mobilissima e antitradizionale, ma non per questo disarticolata e casuale al punto da riuscire quasi illeggibile.

Non senza tener presenti tali contraffazioni si può tentare di ricostruire l'« iter » espressivo di Godard. Il quale si è posto nei confronti dell'omonimo romanzo di Moravia su un piano di assoluta libertà, pur conservandone, o tentando di conservarne, lo spirito di fondo. Non importa, per questo, che egli consideri il testo moraviano, con atteggiamento irritante, « un volgare e grazioso romanzo da edicola di stazione », mentre si tratta, non soltanto a nostro parere, forse dell'ultima felice creazione dello scrittore romano, anche se si voglia leggerla in chiave
operati da Ponti riguarderebbero prin-

colare, in cui, alla ricerca del colpevole di un crimine, si sia sostituita la ricerca di un particolare comportamento, di un malinteso, di un atteggiamento o di una reazione sbagliati che abbiano determinato nel sentimento di una donna il punto di trapasso dall'amore al disprezzo per il proprio marito. Percorso da una sincera vena sentimentale, lirica e contemplativa, questo racconto moraviano trasmette al lettore qualcosa di ben più consistente del manieristico e spesso volgare realismo della sua produzione più recente. Ciò che conta, comunque, è la validità o meno della nuova consistenza che Godard ha saputo dare all'occasione drammatica fornitagli da Moravia.

Sappiamo per diretta testimonianza del regista (« Filmcritica », n. 138) che « il soggetto de *Il disprezzo* non è più quello di uno scenarista che scopre e soffre per il disprezzo di cui è oggetto da parte della moglie, ma è soprattutto quello di una moglie che disprezza. E allora il soggetto si riduce alle incertezze di queste persone che si contemplano le une con le altre, e che il cinema a sua volta contempla, incertezze moderne che vengono raffrontate, sempre grazie al cinema, con l'armonia e l'intelligenza classica che, in fin dei conti, rimane l'unica. La morale del film ritrova dunque quella del libro rendendola più evidente ».

Riportandoci a tali propositi, potremmo almeno in parte farci ragione della scarsa consistenza che assume nel film il personaggio di Molteni rispetto alla solida quadratura che mantiene nel romanzo, dove è egli stesso che racconta, rivivendola in una specie di straziante monologo, la sua dolorosa esperienza di uomo disprezzato dalla donna amata. Da personaggio trepidamente umano esso, nel film, viene piegato a simbolo di una condizione di crisi dell'uomo civile, evoluto, troppo razionale, al cospetto della istintività genuina, della semplicità e immediatezza di sentimenti « intenzionalmente » rappresentate dal personaggio di Emilia, l'ex-dattilografa dalle aspirazioni familiari e piccolo-borghesi.

Anche il romanzo conteneva tali illazioni, ma in un contesto non così programmatico e intellettualistico ove viene ad assumere un ruolo preponderante, al punto che ogni altro ne appare sacrificato, l'elemento « cinema » (rappresentato dalle discussioni intorno alla maniera di impostare il film su « L'Odissea » omerica, e soprattutto dalla saggia presenza del regista Fritz Lang come portavoce di tutto il cinema stesso) quale una specie di divinità mescolatasi agli umani e che diviene la loro coscienza. Quest'ultima, come si è detto, è la parte più sacrificata nell'edizione italiana; ma si può comprendere ugualmente quale ne sia il ruolo per la stretta interdipendenza tra l'« odissea » morale dei protagonisti e quella classica (nell'interpretazione moderna e razionalistica datagli da Lang e condivisa da Molteni) che si sviluppano parallelamente.

Le soluzioni più personali del film di Godard — e le sue sequenze più suggestive — riguardano proprio questo giuoco parallelo. Citeremo per tutte la lunga sequenza del primo scontro verbale fra Paolo ed Emilia nell'appartamento nuovo e privo di arredamento, con quegli accappatoi a colori vivaci che fungono da pepli tra il nudo biancore delle pareti del bagno e della stanza da letto: un brano condotto con squisito gusto figurativo e ritmico in una geometria di atteggiamenti contrastanti con un groviglio di movimenti della « camera »; ciò che ben suggerisce lo stato d'animo dei personaggi estraniati l'uno all'altro e ricer-

canti una spiegazione di comodo, mentre si precisa l'inquadramento del conflitto moderno nel mito classico secondo la particolare chiave espressiva imposta da Godard al suo racconto, ove Emilia è Penelope che non disdegna la corte di Antinoo (il produttore Jerry) per salvare la casa e Paolo è Ulisse che ritarda il riavvicinamento alla moglie. Per sottolineare una tale schermaglia di sentimenti assumono consistenza persino taluni virtuosismi linguistici caratteristici di Godard, come i suoi « carrelli pendolari » da un personaggio all'altro, già sfruttati nella sequenza iniziale di *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita, 1962). Il parallelismo fra il mito antico e quello moderno si fa poi anche più evidente nella seconda parte, ambientata a Capri, ove si conclude il naufragio dei sentimenti sotto lo sguardo giudicante e sereno della « divinità » e della perfezione classica, di cui sono investiti, nel mito moderno, il regista Lang e il suo cinema.

Tutto il film di Godard si risolve, insomma, in un pesante raziocinio, di cui fanno le spese e la sua ossatura narrativa, ove le sequenze si collegano quasi esclusivamente per richiami simbolici che non è sempre agevole afferrare, e la effettiva consistenza psicologica dei personaggi, ridotti a semplici pedine di un giuoco tutto cerebrale. Lo schematismo delle varie figure che agiscono nel film è addirittura irritante: si pensi a Michel Piccoli con quel suo cappello perennemente ficcato in testa persino mentre si fa il bagno o al libricino di massime che Jack Palance sfodera anche nei momenti meno opportuni, e si ricordi infine la presenza di Brigitte Bardot, che pur avendo maggiormente impegnato le attenzioni del regista si risolve, altrettanto schematicamente, in un cumulo di contraddizioni specie con quei suoi trapassi troppo disinvolti da un amore assoluto a un apatico assenteismo con crisi di rabbia capricciosa, per cui non è facile intendere bene di quale natura effettiva sia il suo disprezzo né da dove sia nato.

Non vi è dubbio che *Le mépris* sia di gran lunga l'opera più ambiziosa fin qui realizzata da Godard. Non si può nemmeno negare che essa sia ricca di talento. Un talento, però, rivolto in una sola direzione, che è quella che pretende di riservare in maniera quasi astratta alla sola forma delle immagini le soluzioni narrative e psicologiche di una vicenda. Da un punto di vista figurativo dobbiamo dare atto al giovane regista di essere riuscito a sfruttare al massimo grado, specie per le soluzioni cromatiche, la collaborazione del prestigioso Raoul Coutard. Ma se eccelle nei particolari, quando non fa addirittura sfoggio di esibizionismi tecnicistici, il film risulta — almeno nell'edizione italiana, ma probabilmente non molto meno in quella originale — estremamente dispersivo nella sostanza. Siamo propensi, tuttavia, a considerarlo più un tentativo legittimo che un risultato fallito senza appello, a condizione però che Godard ritrovi presto il suo equilibrio tra la padronanza di uno stile personalissimo e incontestabile e un genuino interesse umano come fu quello riservato ai protagonisti di *A bout de soufle* (Fino all'ultimo respiro, 1959) e alla Nanà di *Vivre sa vie*.

LEONARDO AUTERA

I documentari

Due rassegne padovane

Ho assistito, per la prima volta, ad alcune proiezioni della Rassegna internazionale del film scientifico-didattico di Padova, in occasione della VIII edizione, che si è svolta dal 29 ottobre al 3 novembre 1963.

La manifestazione non ha, e non deve assolutamente avere, nessuna parentela con l'estetica. La giuria, quest'anno, era composta di tutti docenti universitari (patologia, elettrotecnica, pedagogia, fisica, anatomia comparata), per di più con la consulenza di vari studiosi, esperti di scienze matematiche, chimica, elettronica, storia dell'arte. Si vogliono tenere lontani, e con ragione, i critici cinematografici, i quali giudicano i film con un metro diverso da quello scientifico e possono creare confusione sul concetto di « bello », di « qualitativamente valido », connesso a opere del genere di quelle ammesse a Padova.

Si tratta quindi di una rassegna che punta al cinema esclusivamente come « tecnica » di studio, di rappresentazione, di diffusione: forse tale concetto non è ancora completamente chiaro, forse qualche equivoco può ancora prendere forma, ma la sostanza è indiscutibilmente questa, e occorrerà anche più consapevolezza di propositi, da parte dei promotori, per affermarla completamente. Il cinema — diciamo così — strumentale soffre di una specie di ingiustificato complesso d'inferiorità nei confronti di quello cosiddetto spettacolare o d'arte, tende qualche volta a nobilitarsi, magari con qualche inutile trovata. Ad esempio, oltre alle tre sezioni fondamentali in cui sono stati suddivisi i film in programma (medicina e chirurgia; scienze naturali, biologiche, agrarie; matematica, fisica, chimica, tecnica), ciascuna ricca di venti e più titoli, ce n'era una quarta, « film sull'arte », di soli sei cortometraggi. Film assolutamente ingiustificati in questa sede, fuori dai princìpi e dalle finalità della manifestazione, dalla competenza dei giurati, dalle simpatie del pubblico (formato soprattutto da studiosi delle discipline scientifiche dell'Università), dal clima delle proiezioni. Fino a che varrà la comune divisione fra scienza e arte, sarà bene che la Rassegna di Padova sia sempre più qualificata nell'ambito che si è scelta, senza divagazioni.

Un'ultima osservazione, che non contraddice quanto si è più sopra affermato. Il « Bucranio d'oro », il primo premio assoluto, è stato vinto

da *Life Is Born* realizzato dagli scienziati giapponesi Masami Watanabe e Masaaki Oshima, con una motivazione che fra l'altro mette in evidenza che il film « raggiunge valori di elevato lirismo, confermando cinematograficamente come scienza e poesia possano identificarsi al vertice di ogni ricerca umana ». Ebbene, al di là di ogni retorica e di ogni facile paragone, credo proprio che questa volta la giuria abbia visto giusto e che, anche nella sua motivazione, abbia colto il centro fondamentale delle qualità e dell'interesse del film. In diciassette minuti i registi e gli operatori hanno racchiuso la fatica di molte giornate di lavoro di ricerca, di sperimentazione. L'embrione di un uovo di gallina si forma e si sviluppa fino a divenire un essere vivente: la tecnica, il colore, la musica, la delicatezza delle immagini, tutto concorre a fare di *Life Is Born* un piccolo capolavoro del suo genere. Diremo, ancora, che oltre a giustificare un preciso rapporto fra scienza e poesia, il film chiarisce che, anche con una materia di per sé arida e apparentemente anonima, è possibile costruire un racconto in cui il cinema non sia semplice mezzo d'osservazione, ma partecipi attivamente a una efficacia costruzione drammatica. È proprio in questi rari casi, ma possibili, che il film scientifico-didattico può essere anche sulla strada della poesia.

* * *

A Este in provincia di Padova si è svolto, dal 28 ottobre al 1° novembre 1963, il « IV Premio dei Colli per l'inchiesta filmata », organizzato dal Centro Culturale Estense. La specificazione « per l'inchiesta filmata » è stata data quest'anno per la prima volta all'iniziativa, la quale ebbe vita all'inizio come rassegna cineamatoriale e si consolidò l'anno scorso con una formula mista, prima di arrivare alla scelta del '63: « l'esperienza, le successive trasformazioni, ma soprattutto l'impellenza di alcune originali testimonianze cinematografiche e televisive hanno suggerito un ulteriore ridimensionamento affinché il Premio sia sensibilmente innervato nell'odierno momento culturale. Non è, quindi, per segno di incostanza né di sterile concessione alla moda se questa quarta edizione è dedicata esclusivamente alla " inchiesta filmata ". Cinema e televisione sono parimenti impegnati nella verifica e nella rilevazione di sintomatici dati socioeconomici che, in antitesi con una evasiva formula spettacolare, cercano di puntualizzare fenomeni e fermenti della nostra società, del mondo che ci circonda, dell'ambiente stesso privato ». Il programma della rassegna si apre con queste parole, e sono parole umili ma chiare, al tempo stesso, nel segno di un onesto programma di lavoro.

Quello che la manifestazione estense dovrà avere, in futuro, proprio perché è così vera e antiretorica, è un maggiore e più organico corredo culturale, un quadro di dibattiti fra registi e critici, fra critici e pubblico, fra autori e pubblico, e una miglior data di svolgimento, senza sovrapposizioni o affollamenti. Quest'anno, al IV Premio dei Colli, stando ai film in programma, è mancato in ogni modo il vaglio di una attenta commissione selezionatrice, e di ciò sono consci per primi gli stessi organizzatori, fra i quali l'insindacabile e appassionato Salvatore Fedele, presidente del Centro Culturale Estense, ha il posto d'onore. Il Centro, fiducioso della buona fede e del buon gusto altrui, si è limitato a emanare gli inviti, ritenendo che gli interessati inviassero film, se non di prima qualità, almeno

in carattere col tema della manifestazione. La buona disposizione è andata delusa perché, fra i trentuno cortometraggi presentati, soltanto una terza o una quarta parte forse, e con larga approssimazione, erano in regola coi princìpi della rassegna: e fra quelli la maggioranza era di carattere — produzione, rappresentazione — del tutto televisivo. Questo sottolinea, da un lato, come poco chiare siano le idee di certi registi, come vane siano certe definizioni presso chi non ne conosce il significato; e riafferma, dall'altro, una indubbia, attuale supremazia televisiva nel campo di un genere che è venuto dal cinema, ma di cui il cinema ha perduto rapidamente il controllo. Quando dieci, quindici anni fa Zavattini parlava di film-inchiesta, furono in molti a dargli del ... visionario, e forse Zavattini predicava al vento, per quanto riguardava il cinema, il cinema miope e pigro, ma non sbagliava sui frutti che, in ipotesi, le sue teorie erano in grado di dare. È probabile che la televisione sia una sede più adatta, per questo genere di film, per problemi di carattere tecnico, persino per le dimensioni ridotte dello schermo, che permettono una intimità più diretta, una vicinanza più efficace tra repòrter, ambiente, spettatore. È chiaro tuttavia che anche il problema del diverso atteggiamento del pubblico influisce sulla questione in maniera radicale. Il pubblico pagante e nello stesso tempo assai conteso delle sale cinematografiche, e quello raggiungibile a domicilio attraverso i televisori, da parte del quale non occorre nessuna scelta, solo un atteggiamento, per così dire, passivo, sono fra loro grandemente differenziati ... anche quando si tratti delle stesse persone: costituiscono due entità che ovviamente non vanno trattate allo stesso modo, per non perdere i frutti di un continuo lavoro di scelta e di qualificazione. La televisione ha raccolto in proposito quasi tutta l'eredità del cinema, a cui rimangono disponibili solo pochi documentari quasi sperimentali, o comunque riservati, per ironia della sorte, a un pubblico limitato di specialisti. Da un lato la televisione raggiunge dunque, con l'inchiesta, le grandi masse; dall'altro il cinema, con l'inchiesta, si racchiude nell'esperimento o nella polemica strettamente politica, o al massimo alimenta le fila del cinema-verità, il quale a sua volta, almeno in Italia, è quasi del tutto negato al pubblico delle sale, e riservato ai festival o a iniziative isolate ... e così via, il cerchio si chiude in una spirale senza fine.

Né il IV Premio dei Colli aveva la pretesa di rompere questo processo per ora senza alternativa: « Un incalzante movimento rinnovatore sta scuotendo, e spesso scardinando, i tradizionali nodi narrativi del cinema e della televisione: i due più potenti e seducenti strumenti della informazione moderna si aggiornano nella direzione di un più immediato e stretto contatto con l'uomo; il Premio si propone di offrire agli autori cinematografici e televisivi un nodale punto d'appoggio per un fertile e meditato colloquio ». Ora il Premio dei Colli peccherà forse di ottimismo, e non certo per difetto di buona volontà. I suoi organizzatori sono andati incontro a fatiche, a preoccupazioni, a disagi morali e finanziari per una di quelle iniziative che nella nostra provincia sono rare ma che ogni tanto fioriscono, sulla base della volontà, dell'impegno, del disinteresse e di un'ansia sincera di ricerca culturale, a testimoniare le grandi responsabilità e le grandi possibilità del cinema e degli altri fondamentali mezzi di co-

municazione e di rappresentazione delle idee. Sono stati accusati di ingenuità politica, o di peggio (essi che operano nel quadro di una rigorosa tradizione cattolica che vivono in un ambiente dove a volte è il conformismo a prendere il sopravvento), perché il quadro dell'Italia e del mondo che si andava componendo attraverso i film in programma era certo negato al rosa e all'elogio, si giovava della polemica e, magari anche senza raggiungere efficacia drammatica, giocava spesso carte di netta doglianza sociale. Nel 1963 può ancora il cinema dare di queste sorprese? Il fatto è che la giuria, non certo una giuria di sinistra (è venuto a mancare, fra l'altro, l'apporto del settimo componente, Mino Argentieri, il quale si è dimesso allorché è stato iscritto in concorso il *Cinegiornale della pace* di cui egli è uno dei realizzatori) ha premiato *Rapporto da Corleone,* un documentario televisivo di Gianni Bisiach, di cui molto si parlò a suo tempo, è che mette il dito sulla mafia con sufficiente precisione. Così come è assodato che il quotidiano che maggiormente e ampiamente si è occupato della rassegna è stato il *Corriere della Sera,* mentre a Este non era rappresentato, se non erriamo, nessun giornale di sinistra. In effetti, non sono più, questi, i tempi dell'« oscurantismo » del '48 e del '50, dei Circoli del Cinema accusati di comunismo a volte a ragione, se si può parlare di accusa, ma assai più spesso a torto e in malafede, quando sostenevano i migliori film italiani. Il Centro Culturale Estense — che in un certo senso ha raccolto l'eredità dell'operare di un circolo del cinema, ma applicandola in modo attuale ai tempi mutati e alla realtà odierna — ha tutto il diritto di lavorare in pace, con umiltà ma con la sincera passione che lo distingue.

In sostanza le decisioni della giuria — una giuria assai onesta e qualificata — ci trovano d'accordo. Può essere considerata esatta anche quella specie di « fuori concorso » in cui sono stati collocati *I ragazzi che si amano* di Alberto Caldana e *La taranta* di Gianfranco Mingozzi, su cui avanzammo a suo tempo le nostre osservazioni. Il primo più del secondo, comunque, partecipando anche di quel cinema-verità di cui s'è fatto cenno, è in fondo già al di là dell'« inchiesta » in senso stretto. Conveniamo anche sulla valutazione dei due documentari di Giulio Morelli, *Gli orfani dei vivi* e *Bambini da adottare,* anche se nei panni dell'autore ci saremmo limitati a presentare il primo soltanto, di per sé sufficientemente esauriente e significativo. Fra i documentari televisivi il più anonimo, in fondo, è *West Africa* di Alberto Pandolfi, piuttosto confuso e disordinato, mentre il più falso e retorico è certamente *I vivi e i morti di Goro* di Sergio Zavoli, impiantato su un pietismo superficiale e occasionale, che si giova di una tragica situazione umana per esercitare, a freddo, la pratica della pubblica commozione. È una specie di professionismo della pietà, questo, che ci sembra contrario a ogni dignità e negato a qualsiasi risultato moralmente e artisticamente valido. Fra l'altro la materia è quella stessa di *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi, a cui Zavoli prese parte, nel 1952, se non erriamo, come « voce » e come cronista. Il discorso di Renzi, a cui collaborò anche G. B. Cavallaro, era assai più vasto e su ben altro piano di armonia, nel clima di una scoperta emozionale e sociale veramente viva e sentita. Zavoli, da allora, si è investito del ruolo di

« divulgatore » del cimitero di Goro, dove i vivi vanno a parlare ai morti (e questo infatti era uno degli elementi del felicissimo cortometraggio di Renzi), e ne ha fatto prima un documentario radiofonico, poi un articolo o due sul *Mondo,* e ora un documentario televisivo, agendo in maniera del tutto accademica, ovviamente, su una materia che egli affronta con la commozione, forse, nella voce, ma non certo e non spontaneamente nel cuore.

Tra i film, alcuni li abbiamo visti e esaminati nel corso di altre manifestazioni, altri non meritano attenzione, altri ancora — e in primo luogo *La vita a fumetti* di Giuseppe Ferrara — sono tutt'altro che privi di interesse. Ferrara ha realizzato uno dei suoi documentari migliori, anche perché *immediato,* dove la critica a un costume e a una società viene fuori con naturalezza, anche con veemenza, ma con assai maggiore qualità, maggiore forza che altre volte. I toni della satira sono chiari ma non per questo meno effiscaci di altre volte, e il discorso si vale opportunamente e con cura della tecnica e del colore, per essere spettacolarmente più valido.

Frammenti di verità sul carcere di Regina Coeli di Giovanni Vento ci ha sconcertato. Si tratta, in piccola parte, di materiale girato in occasione de *I misteri di Roma* di Zavattini, a cui appunto partecipò anche Vento; ma soprattutto si tratta di sottolineare i valori rudimentali del cinema — ora la sola immagine, ora la sola voce — in vista di una efficacia documentaristica che a volte è raggiunta ma a volte sfugge nella maniera più impalpabile e più imprevedibile, proprio anche perché è cosa estremamente difficile fissare, in un breve documentario, i sentimenti di un detenuto nella prima giornata di libertà, e occorre un film, per farlo, o forse un romanzo di quelli grossi. Vento parla chiaramente di « esperimento », non pretende altro: in questo senso gli si può lasciare piena libertà, è ovvio, e gli si possono augurare prove migliori.

Al limite fra l'inchiesta e l'improvvisazione (e non solo perché uno di essi è stato evidentemente realizzato in venti giorni) sono i tre cortometraggi di Alberto Cavallone, un regista nuovo sulle nostre pagine. Si tratta di *La sporca guerra,* di *Ultimo spettacolo ore 22* e, appunto, di *9-10-63,* sulla tragedia del Vajont. Esercitazioni stilistiche non sempre armoniche e riuscite, accostamenti arditi, qualche legittimo sentimento di rottura, qualche polemica un po' frettolosa e superficiale, Cavallone ha confezionato i suoi documentari con cura, con buona volontà, ma anche con una fretta che non deriva dalla mancanza di tempo materiale, ma dalla scarsa maturazione delle idee, cinematografiche e no. Avrà tempo di migliorare, comunque, specie se avrà calma e se persisterà con l'identica passione che lo muove ora. Il *Cinegiornale della pace,* diretto da Cesare Zavattini, con vari servizi ispirati alla politica, al costume del mondo, in un particolare angolo di visuale, non ha obiettivi estetici, ma una impostazione informativa polemica e si può dire partitica. Non sappiamo quanta efficacia possa avere, se mai sarà proiettato nelle sale pubbliche o se rimarrà un saggio da riunioni private e di partiti politici: e in questo caso non vale di più o altrettanto, e non costa meno, un articolo di giornale o di rivista o un'inchiesta attentamente documentata? Temiamo si tratti soltanto di un'altra delle iniziative, tanto sinceramente appassionate e in buona fede quanto dispersive e disordinate, in cui negli ultimi tempi si è coin-

volto Zavattini, fino a perdere tempo e fatica, a volte, dietro ideali che — ironia delle cose — restano privi di agganci con la realtà. *Ein Arbeitstag* di Pietro Nelli è *forse* interessante, ma non siamo in grado di dire di più: l'abbiamo visto, infatti, parlato in lingua tedesca, senza didascalie o sunti o traduzioni di sorta, il dialogo è abbondante, il tema è quello degli emigrati italiani in Germania, la fotografia molto lucida è abbastanza realistica. Anche se senz'altro fuori dall'inchiesta, ricordiamo infine *Uccidiamo White Shark* di Ennio Lorenzini, *Dialogo con il pittore* e *La disamistade* di Libero Bizzarri, *La ferriera abbandonata* di Aglauco Casadio, *Kathe Kollwitz* di Giovanni Angella, realizzati tutti con impegno e con una certa validità di risultati.

GIACOMO GAMBETTI

La giuria del IV° Premio dei Colli di Este (Padova) — composta da Claudio Bertieri, Guido Bezzola, Giulio Cesare Castello, Giovanni Grazzini, Giorgio Romano, Mario Lucio Savarese — ha assegnato i seguenti premi:

MEDUSA D'ORO: *Rapporto da Corleone* di Gianni Bisiach (a maggioranza);

PREMIO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA (MEDAGLIA D'ORO): *Gli orfani dei vivi - Bambini da adottare* di Giulio Morelli (a maggioranza);

TARGA DEL COMUNE DI ESTE: *La vita a fumetti* di Giuseppe Ferrara;

PREMIO DELLA BANCA CATTOLICA DEL VENETO: *West Africa* di Alberto Pandolfi (a maggioranza);

TARGA DELL'ASSOC. PITTORI E SCULTORI PADOVANI PER LA MIGLIORE FOTOGRAFIA: operatore Mario Carbone, per il complesso delle opere presentate.

Mourir à Madrid

(Morire a Madrid)

R.: Frédéric Rossif - *s.* e *sc.*: F. Rossif - *comm.*: Madeleine Chapsal - *f. inserti*: Georges Barsky - *m.*: Maurice Jarre - *mo.*: Suzanne Baron - *voci nell'originale*: Jean Vilar, Pierre Vaneck, Roger Mollien, Germaine Montero, Suzanne Flon - *voci ediz. italiana*: Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Arnoldo Foà - *p.*: Nicole Stéphane per la Ancinex - *o.*: Francia, 1963 - *d.*: regionale.

Frédéric Rossif è da dodici anni uno dei principali organizzatori e registi della televisione francese, per la quale ha allestito moltissimi programmi culturali, dall'attualità alla storia. In cinema, dopo alcuni cortometraggi, ha realizzato *Le temps du ghetto* (Vincitori alla sbarra) nel 1961 e, l'anno scorso, questo *Mourir à Madrid* (Morire a Madrid), che è prodotto da Nicole Stéphane e che ha vinto il Premio Jean Vigo fu assegnato anche a *La guerra dei bottoni,* che a noi non piace, ma la notizia vale, comunque, per sottolineare la stima con cui in Francia il film è stato accolto, anche al di là di un grande successo di pubblico. L'influenza della televisione, nei due lungometraggi di Rossif — la sola parte della sua molteplice attività che personalmente conosciamo —, è evidente. Il lavoro con materiale di repertorio è tipico, al riguardo, così come è tipico il « condensato » che, specie in *Morire a Madrid,* in un'ora e mezza di proiezione permette di coprire nove anni di vita spagnola (Rossif va assai oltre, dice di avere « condensato un millennio di vicissitudini storiche »), mescolando addirittura, col repertorio, circa

trenta minuti di riprese ex novo, effettuate l'anno scorso in Spagna. La tecnica televisiva ha molti meriti su certi modi di manifestarsi dello spettacolo odierno, anche sul cinema e sul teatro, vogliamo dire, oltre che sulla stessa televisione, e in realtà ha preso al cinema alcuni argomenti che ora si affrontano in televisione con assai più pertinenza, con mezzi maggiori, in fondo, e spesso con risultati migliori, qualora non ci siano interventi censorii di varia indole.

Morire a Madrid è dunque, per molti segni, un film ... strano, che ha tutte le classiche caratteristiche televisive, segnalandosi altresì come uno dei più vivi esempi del cinema francese odierno. Il tema è quello della guerra civile spagnola, dal 1936 al '39, a cui Rossif fa opportunamente precedere un quadro politico e sociale della Spagna dal '31 al '36, enunciando le tappe e gli avvenimenti principali della politica di quegli anni. Il commento di Madeleine Chapsal — anch'esso scattante, a brevissime frasi succose, come è nei migliori esempi televisivi — è ricco di notizie, e non risulta mai arido; è pieno di rispetto umano e non è mai retorico; non nasconde la realtà, ed è esaurientemente obiettivo, anche nel senso che non pone di fronte « buoni » e « cattivi », « santi » e « peccatori », ma cita le situazioni, le testimonianze, e poi sceglie proprio in base ai fatti, alla morale, alla storia.

Sembrò a molti, vedendo l'edizione francese, che specie nel finale, quando il testo riporta — ma *criticamente* — una frase di Franco sulla necessità di liquidare cristianamente gli odii e le passioni della guerra, il film non fosse poi sufficientemente chiaro nella impostazione ideologica, tentasse in ultimo di assumere una specie di posizione neutrale esterna, al di sopra della mischia, una volta riconosciute le colpe degli uni e degli altri. In realtà, ad una attenta visione, ora, tutta la costruzione è inequivocabile; e si è saputo, poi, che Rossif, di origine montenegrina, è stato partigiano della Resistenza, la sua biografia ha aiutato ad approfondire quella che fu una prima inesatta impressione. Rimane una prospettiva ideologica comunque diversa da quella di alcuni fra i migliori film di montaggio. Il film, cioè, non è fatto in favore di una tesi, di una parte, di una ideologia, ma contro qualcosa, contro molte cose fra loro simili, negative e brutali, la guerra, le distruzioni, l'asservimento della religione a equivoco mezzo di potere, contro le vittime innocenti, le violenze, le deformazioni storiche. Ed è, in questo senso, un film esemplare, coi difetti di certa intelligenza francese, un po' di letteratura, un po' di ... *Nuit et bruillard* (Notte e nebbia) che non per nulla, nella pur grande efficacia della materia che affrontava, aveva proprio un limite in una certa freddezza intellettuale, in un qualche distaccato atteggiamento ufficiale. Per il resto, tuttavia, l'impostazione politica è scevra di dubbi; Rossif sa bene e dice chiaramente che i falangisti furono i ribelli contro un governo legittimamente costituito, furono i rivoluzionari estremisti, che la morte di Calvo Sotelo, il leader della destra, fu un pretesto per la rivolta dei franchisti verso le autorità costituite. La commozione del regista si fa anzi meno sorvegliata in alcuni momenti fondamentali, quando parla della morte di Federico Garcia Lorca, della distruzione di Guernica, della battaglia di Guadalajara, degli interventi di Bernanos e di Miguel de Unamuno di fronte ai massacri ordinati da Franco. L'apporto di Mussolini e di Hitler

alla causa del dittatore spagnolo è messo in evidenza con cifre e circostanze precise: quello della Germania, soprattutto, che evidentemente sperimentava il suo potenziale militare, collaudava la sua organizzazione, le sue forze aeree, la sua « Divisione Condor » che avrebbe conquistato, soltanto pochi mesi dopo, Varsavia e Parigi.

Se ha una manchevolezza, il film pecca per eccesso di argomenti, da un lato, per carenza di visuale e di inquadramento politico dall'altro, per la sua stessa rapida armonia delle immagini, le quali si susseguono con tale incalzare di montaggio da impedire una accurata riflessione, un ponderato ragionamento del pensiero: è questo, in fondo, un altro tipico pericolo e difetto televisivo di questo genere di programmi.

Il film di montaggio non va né sottovalutato né considerato al di sopra dei suoi meriti e delle sue possibilità. In effetti quelli polemici sono comunque i toni raggiunti con maggiore efficacia. I meriti di *Morire a Madrid* sono molti (il titolo viene dalla famosa frase della Pasionaria, Dolores Ibarruri: « Meglio morire in piedi che vivere in ginocchio »: e morire a Madrid era un ultimo modo di difendere la libertà in Spagna), e sono sia di carattere prettamente qualitativo, cinematografico, e di carattere politico, in senso lato umanitario. Nel cinema francese di oggi, oltre agli accenni in varia maniera efficaci di *Le joli mai, Muriel, La belle vie, Le feu follet* (Fuoco fatuo) (per citare gli esempi che noi conosciamo), si tratta certamente del più avanzato proclama di libertà, del grido più vivo contro le dittature e il fascismo: anche questo merita di essere segnalato. Ma il vero film *storico* sulla Spagna ancora non c'è, ed è pur chiaro che, in totale, sono assai pochi i film che trattano questo fondamentale momento della storia contemporanea.

Nell'edizione originale le voci del commento sono di Suzanne Flon, Jean Vilar. Pierre Vaneck, Germaine Montero (per le canzoni). Da noi sono quelle di Anna Proclemer, Giorgio Albertazzi e Arnoldo Foà, e questi ultimi non sempre si accordano sulla pronuncia dei nomi. Molto bella è la musica di Maurice Jarre.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

GAETANO STRAZZULLA (a cura di): *Cinema italiano,* Cenobio, Lugano, 1963 - pagg. 280, tavv. f. t.

GIORGIO TINAZZI (a cura di): *Il nuovo cinema italiano,* Centro Universitario Cinematografico, Padova, 1963 - pagine 172.

AUTORI VARÎ: *Cinema italiano,* Centro Universitario Cinematografico, Catania, maggio 1963 - pagg. 72 + XVI.

GIUSEPPE SALA: *Desolazione e speranza nel cinema italiano d'oggi,* Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1962 - pagg. 132, tavv. f. t.

RAYMOND BORDE e ANDRÉ BOUISSY: *Nouveau cinéma italien,* « Premier Plan », n. 30, Serdoc, Lione, novembre 1963 - pagg. 119 + suppl. non num., tavv. f. t.

AUTORI VARÎ: *Il cinema e la questione meridionale,* Centro Universitario Cinematografico, Milano, 1963 - pagg. 32.

EGIDIO ARIOSTO e MARIO RAIMONDO (a cura di): *Almanacco dello Spettacolo '62,* De Luca, Roma, 1963 - pagg. 298, ill.

Relazione della Presidenza (1960-1963), A.G.I.S., Roma, 1963 - pagg. 206, tavv. f. t.

PAOLO BAFILE: *Oneri fiscali, aiuti e « auto-finanziamento » nell'industria cinematografica,* Ed. della Rassegna di Diritto Cinematografico, Roma, 1963 - pagg. 28.

Negli scorsi mesi si è avuta una certa abbondanza di volumi e volumetti (specie d'autori italiani) dedicati al cinema nazionale. La maggioranza di essi hanno carattere di silloge. Come è il caso del più corposo: *Cinema italiano,* a cura di Gaetano Strazzulla, il quale ha così dichiarato in apertura di libro le proprie intenzioni: « In questo volume abbiamo riunito alcuni saggi col proposito di fornire un panorama storico-critico, il più possibile completo ed esatto, che sia di utile guida e di facile consultazione per chiunque desideri approfondire la sua conoscenza sul cinema italiano di ieri e di oggi ». Mi pare che il volume tenga fede a tali premesse ed abbia una certa organicità, anche se ogni argomento è trattato da un autore diverso. Forse ciò dipende in certa misura dal fatto che la maggioranza dei collaboratori appartiene alla critica che si può definire, genericamente, di sinistra e che essi sono stati scelti in prevalenza nell'ambito della medesima « generazione » (si prenda il termine in senso non strettamente anagrafico): la seconda del dopoguerra (con qualche sconfinamento nella prima e nella terza: si tratta, s'intende, di distinzioni precarie e di puro comodo). Senza pretendere ad affermazioni di assoluta originalità, gli scritti contenuti nel volume si raccomandano, quale più quale meno, grazie ad una attenta informazione, ad una apprezzabile chiarezza

espositiva, ad un equilibrato orientamento critico, così che dall'opera potrà ritrarre notevole profitto il lettore digiuno o quasi di queste cose, mentre potrà attingere non inutilmente — almeno da alcuni suoi più succosi capitoli — anche il lettore specializzato. Il lavoro d'*équipe* è stato così ripartito: Lino Lionello Ghirardini « Splendore e decadenza del cinema muto »; Gaetano Strazzullà « Il cinema in camicia nera »; Francesco Bolzoni « Presagi del neorealismo »; Franco Valobra « Revisione del neorealismo »; Lorenzo Pellizzari « I giovani registi »; Giuseppe Ferrara « L'attore neorealista »; Guido Fink « Il divismo »; Pio Baldelli « Tendenze e dibattiti nella cultura cinematografica »; Guido Oldrini « La letteratura critica sul neorealismo »; Ezio Stringa « L'industria cinematografica italiana »; Vincenzo Bassoli « L'editoria cinematografica ». Già da questa elencazione il nostro lettore potrà arguire quali siano i capitoli a carattere più propriamente compilativo e quali quelli dotati di un più preciso contenuto critico. Se un'osservazione si può fare, è che l'evidente e doveroso interesse dominante per il neorealismo — con il quale e con le cui diramazioni si identifica d'altronde buona parte del miglior cinema italiano — ha fatto un po' trascurare qualche fenomeno che avrebbe meritato di venir posto in più esatta luce. Penso, per esempio, alla corrente calligrafico-letteraria dell'inizio degli anni '40, che ha trovato il suo *pendant* in opere recenti. Non manca — va rilevato — nel volume chi ha cercato di recare un contributo al chiarimento di equivoci e confusioni provocati da certa critica. A Fink vorrei infine far notare — si tratta di quisquilie — che tra i nomi delle « fatalissime » italiane degli anni '30 gli è rimasto nella penna quello di Doris Duranti.

Il nuovo cinema italiano a cura di Giorgio Tinazzi è un volume che vuol avere carattere di più spiccata attualità; esso prende infatti in esame soltanto il più recente cinema italiano, nella valutazione del quale la critica ha spesso trovato motivo di disaccordo anche aspro. Nella presentazione del volume si osserva che accanto all'ottimismo ad oltranza « degli uni » ed al « pessimismo di fondo » degli altri vi è il realismo dei più cauti nel valutare il pro e il contro di una situazione. « Per queste ragioni, giunti ad un momento alquanto critico, ci è parso utile tentare, più che un bilancio, un esame abbastanza approfondito che tenesse conto dei risultati raggiunti, delle prospettive, e, diremmo quasi particolarmente, degli equivoci che è bene dissipare. Ci siamo perciò rivolti ai settori della critica, della regia, della produzione con distinti questionari in cui si è cercato di mettere a fuoco almeno i principali tra i problemi che una situazione così complessa comporta. La considerazione della consistenza qualitativa di questo che, con espressione ovviamente di comodo, si è denominato " nuovo corso " (o " miracolo ") del nostro cinema; la situazione della critica, la possibilità di un discorso autonomo nell'ambito del sistema produttivo ed economico (aspetti che a torto, a nostro parere, vengono spesso lasciati da parte o riservati ai « tecnici »): questo, all'incirca, il filo conduttore della inchiesta. » Un buon numero di interpellati non ha voluto o potuto aderire all'invito. Ma la somma dei contributi raccolti è stata comunque cospicua e indicativa, per lo meno per quanto riguarda i critici (i produttori si sono sottratti e così quasi tutti i

registi, che il compilatore aveva scelto tra i giovani, cioè fra i più direttamente chiamati in causa). I questionari per i critici erano tre, ciascuno dei quali proposto ad un diverso gruppo di persone. Al primo hanno risposto: Aristarco, Autera, Bertieri, Bezzola, Fabbretti, Gadda Conti, Guglielmino, Pestelli, Solmi. Al secondo: Castello, De Santis, Finetti, Kezich, Jotti, Rossetti, Valobra, Visentini, e un francese, Thirard. Al terzo: Bruno, Calzolari, Ferrero, Gambetti, Moscon, Ranieri, Rondolino, Spinazzola. Al questionario proposto ai registi hanno risposto: Bertolucci, Caldana, Ferrara, Fina e Rossi. Le risposte sono precedute da una egregia introduzione di Baldelli su « La coesistenza pacifica del cinema italiano », e sono seguite, in appendice, dai dialoghi di *Pelle viva* di Giuseppe Fina.

Antologico è pure un opuscolo, *Cinema italiano,* uscito come terzo quaderno della serie edita a cura del C.U.C. Catania, che ha per animatore Giampiero Mughini, cui si devono alcuni degli scritti in esso contenuti. Il fascicolo comprende gli atti del Convegno sulla giovane critica cinematografica, tenuto a Catania, non che il testo del commento di Franco Fortini per *All'armi, siam fascisti!* Le altre firme che si incontrano in queste pagine sono quelle di Stringa, Recupero, Pellizzari, Chiaretti, Ferrero, Argentieri, Baldelli. In più punti discutibile, l'opuscolo fornisce un contributo alla conoscenza degli umori della critica di estrema sinistra — giovane e meno giovane —, recando anche l'eco di polemiche tra gruppi affini, polemiche che successivamente si son venute facendo rissose.

Accanto a queste tre sillogi di scritti di autori diversi si colloca un volume di Giuseppe Sala, *Desolazione e speranza nel cinema italiano d'oggi,* il quale raccoglie gli appunti per un ciclo di lezioni tenute all'Università per stranieri di Perugia. Si tratta di una serie di brevi studî monografici, riguardanti cinque personalità dominanti del cinema italiano postbellico: Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini e Antonioni. Per ciascuna di esse Guido Cincotti ha fornito filmografia e bibliografia essenziale. Il punto di vista generale dell'autore sul neorealismo è formulato in una premessa, dove egli mette in luce gli elementi distintivi i quali fanno sì che il realismo di un regista si differenzi — in misura anche ragguardevole — da quello dell'altro, per poi sottolineare certi elementi e motivi (la « fraternità ») che accomunarono le opere del neorealismo originario, non che quelli che contraddistinsero il passaggio « dal primo realismo o dell'oggettività al nuovo o dell'interiorità » (il Sala indica *Europa '51* quale opera di trapasso dall'una all'altra fase). Non mancano, nelle pagine del volume, affermazioni per lo meno opinabili (« l'ottimismo dei film di Camerini non è il risultato di un'imposizione bensì il riflesso pedestre di quella filosofia idealistica che, per altra strada, riteneva di fondare le basi estetiche di una teoria del film »; « nei film prodotto del lavoro comune l'artista è ... sempre De Sica, l'apporto di Zavattini ... ha carattere intellettualistico e tecnico, talvolta polemico ») né egualmente opinabili sottovalutazioni (*La dolce vita,* specie rispetto a *La strada* e a *Le notti di Cabiria*; *Il tetto*; l'opera di Visconti in genere). Ma al Sala vanno riconosciuti sia la capacità di esporre con lucidità di sintesi il proprio pensiero sia la coerenza di una interpretazione del cinema italiano postbellico alla luce di una ideologia spiritualistica, di cui l'autore — cattolico militante — è impegnato esponente.

Alla seconda fioritura postbellica italiana cioè al periodo che gli autori delimitano servendosi — come punti di riferimento iniziale e finale — de *La dolce vita* e di *8 ½*, è dedicato un sostanzioso volumetto francese della serie « Premier Plan », il quale reca le firme di Raymond Borde e André Bouissy, autori pure di un recente volume sul neorealismo italiano. A questi due saggisti — espressione di una cultura di sinistra « deviazionistica » — va riconosciuto un grosso merito, tanto più apprezzabile, data l'approssimatezza di informazione che caratterizza molta critica straniera nei confronti delle cose del nostro paese. Borde e Bouissy conoscono infatti assai bene le vicende politiche, il panorama culturale e sopra tutto letterario italiano, ed hanno una visione diretta piuttosto completa del nostro cinema e del terreno su cui esso si sviluppa. Il discorso cambia quando ci si riferisca al contenuto critico del saggio, sotto molteplici aspetti sconcertante. Accanto a giudizi penetranti ed originali si incontrano infatti autentiche stravaganze, spesso e volentieri tendenziose. Valga per tutti questo esempio, con cui si conclude il capitolo riguardante i film sul banditismo meridionale: « *Mafioso* n'est pas seulement un film stimulant, c'est aussi une leçon de style. Lattuada a trouvé le ton qui s'imposait pour une anecdote aussi révélatrice et qui n'était ni l'esthétisme forcené de *Banditi a Orgosolo* ni le détachement de *Un uomo da bruciare,* mais plutôt une prise directe sur la réalité dans ce qu'elle a de férocement typique. » Il volumetto offre in appendice una filmografia degli anni '60, alcune dichiarazioni di registi, un elenco dei film di maggiore incasso, etc.

Un tema specifico — più volte affrontato dal cinema italiano postbellico — è oggetto di trattazione a più voci nel quaderno del C.U.C. Milano *Il cinema e la questione meridionale,* che si apre con una proposta di Paolo Pillitteri per un film ispirato a *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine, ed accoglie scritti originali di Lorenzo Pellizzari, Gianni Rigamonti, Alberto Martinelli, Giovanni Buttafava, Massimo Maisetti, oltre ad altri testi varî di Ignazio Buttitta, Guido Aristarco, Francesco Rosi.

L'Istituto del Dramma Italiano ha proficuamente ripreso la pubblicazione del suo *Almanacco dello Spettacolo* (l'ultima edizione, prima di questa del '62, era stata quella del '59). Compilatori, stavolta, Egidio Ariosto e Mario Raimondo, che hanno messo insieme un panorama assai ricco, esauriente e ben illustrato, oltre che corredato, in appendice, di una documentazione. (Per il cinema vi è l'elenco dei film italiani della stagione 1961-62.) Ampio spazio è riservato al teatro di prosa (firme: Raimondo, Bertani, Poesio, Trezzini, Guglielmino, D'Avack, Guazzotti, Clemente, Rebora, Fava, Monteleone, Scaparro, Trezzini). Né mancano pagine — non molte, a dir vero — dedicate alla televisione, alla rivista, alla musica, al circo. Il settore del cinema — avvedutamente curato da Marcello Clemente — è invece piuttosto vivo e fitto di contributi: lo stesso Clemente riferisce su « Una annata fruttuosa »; Alessandro Ferraù su « La situazione economica »; Ernesto G. Laura su « La legislazione cinematografica: un nuovo sistema censorio »; Filippo M. De Sanctis su alcune « Ipotesi sugli enti di Stato »; Mario Gallo su « Il neorealismo oggi »; Morando Morandini su « Fellini visionario della realtà »; Franco Valobra su « Antonioni o la difficoltà a comunicare »; De Sanctis ancora su « Germi e Rosi in Sicilia »; Paolo di Valmarana su « I nuovi registi »; Franco Cal-

deroni su « Gli attori »; Mario Verdone su « La Mostra di Venezia nel trentennale »; Luigi De Santis su « I festival e i premi »; Ottavio Jemma su « Un milite ignoto: il cortometraggio »; Gianni Rondolino sulla « Vasta attività dell'editoria cinematografica ».

Un vivace contributo alla discussione di un problema d'attualità è fornito dall'avv. Paolo Bafile nel saggio *Oneri fiscali, aiuti e « auto-finanziamento » nell'industria cinematografica,* estratto dal fascicolo di maggio-giugno 1963 della « Rassegna di diritto cinematografico teatrale e della radiotelevisione ». La tesi dell'autore è decisamente contraria al progetto di « autofinanziamento » abbinato alla detassazione. Egli nega fra l'altro si possa parlare di « ristorni » invece che di « sovvenzioni » ed allinea una serie di argomentazioni « tecniche », le quali lo portano a concludere che le « categorie industriali e professionali interessate » sono fuorviate da « errati preconcetti » e da « false e deformanti prospettive ». In mancanza di rettifiche di posizioni si dovrebbe concludere, secondo il Bafile, « che le idee degli industriali del cinema non vanno oltre un ingenuo e maldestro tentativo di incamerare dei tributi gravanti sui films di ogni provenienza » (cioè anche di paesi estranei alla C.E.E.), « mentre — con la mirabolante proposta di rinunciare agli aiuti in cambio della detassazione — anche i buoni risultati faticosamente conseguiti fino ad oggi dal cinema italiano potrebbero essere per sempre compromessi. »

L'Agis ha opportunamente raccolto e diffuso in un grosso volume la *Relazione della Presidenza* per il triennio 1960-63. In una serie di capitoli, illustrati da tavole con diagrammi, figure e dati statistici, etc., vengono trattati — dal punto di vista degli esercenti e di chi li rappresenta — tutti i problemi inerenti all'attività dell'Associazione, e quindi alla situazione del cinema e dello spettacolo in genere (tasse, censura, concorrenza televisiva via via dicendo).

GEORGES SADOUL: *Cinema francese 1890-1962,* Guanda, Parma, 1962 - pagg. 234, tavv. f. t.

AUTORI VARÎ: *Nouvelle Vague,* « Centrofilm », n. 29-30, C.U.C., Torino, primavera 1963 - pagg. 116.

Annuaire Biographique du Cinéma et de la Télévision en France et en Belgique, tome I, Contact, Parigi, s.d. (ma 1963) - pagg. 480, ill.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di): *Humour nella commedia cinematografica inglese,* Festival internaz. del film comico e umoristico, Bordighera, 1963 - pagg. non numerate, ill.

GUIDO ARISTARCO: *Il cinema tedesco e il passato nazista,* « Cinestudio », n. 7, Monza, marzo 1963 - pagg. 36 + VIII.

TINO RANIERI: *I gangsters degli anni trenta*: « *Piccolo Cesare* » - « *Nemico pubblico* », Longobarda Film, Milano, estate 1963 - pagg. non numerate, ill.

LUIS GOMEZ MESA: *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*), Centro Español de Estudios Cinematograficos, 1963 - pagg. 84, tavv. f. t.

AUTORÎ VARI: *Il cinema polacco,* « Conoscersi », n. 40-41, Assoc. ital. per i rapporti culturali con la Polonia, Roma, settembre 1962 - pagg. 116, ill.

PHILIPPE HAUDIQUET: *Nouveaux cinéastes polonais,* « Premier Plan », n. 27, Serdoc, Lione, febbraio 1963 - pagg. 140, tavv. f. t.

AUTORI VARÎ: *La cinématographie polonaise,* Ed. Polonia, Varsavia, 1962 - pagg. 192, tavv. f. t.

Tra le pubblicazioni riguardanti le cinematografie straniere sono anzi tutto da segnalare alcuni contributi ad una miglior conoscenza del cinema francese.

Il primo, *Cinema francese 1890-1962* (« Piccola Biblioteca del Cinema » a cura di Guido Aristarco), è dovuto ad uno storico di gran prestigio come

Georges Sadoul e costituisce una sintesi (in quanto tale sommaria, ma esauriente, specie per il lettore dagli interessi non specialistici) della parabola del cinema d'oltr'Alpe, dalle origini fino alla *nouvelle vague.* Di quest'ultima Sadoul, critico marxista ed *engagé,* offre una valutazione molto più positiva e ragionevole di quella che suol darne una notevole parte della critica italiana di analogo settore, la quale ha dell'*engagement* una concezione assai più ristretta e talvolta faziosa, che le consente di apprezzare o di discutere seriamente soltanto o quasi film di un certo tipo. È da lamentare che dall'edizione italiana del volume di Sadoul siano state escluse le appendici che arricchiscono quella francese: dati sull'evoluzione economica, biofilmografie essenziali di 200 cineasti, cronologia dei film francesi più importanti, suddivisi per anno.

Interamente alla *nouvelle vague* è stato dedicato il primo, grosso quaderno della nuova serie del « Nuovo spettatore cinematografico », ora edito, sempre a Torino, da Gheroni, sotto la direzione di Paolo Gobetti e di Gianni Rondolino. Quest'ultimo è, tra gli studiosi italiani, uno di quelli che hanno riservato maggior attenzione alla *nouvelle vague.* Il suo saggio introduttivo ha una pacatezza di visione che manca a tanti altri scritti italiani sull'argomento. Seguono una accurata serie di schede biofilmografiche, concernenti i principali registi del movimento (da notare che esso viene inteso in modo restrittivo, cioè come identificantesi col gruppo che fa capo ai « Cahiers du Cinéma »); una tavola rotonda sul tema, ripresa appunto dai « Cahiers »; una nota cronologica; un'altra tavola rotonda, redazionale. Una pubblicazione seria e di vivo interesse, che — oltre a recensioni e schede di film — accoglie in appendice un'attenta rassegna bibliografica a cura di Rondolino.

Alla *nouvelle vague* — intesa nella sua accezione più ampia — ha dedicato un grosso fascicolo pure l'altra pubblicazione torinese, « Centrofilm », ora diretta da Piero Perona. Il sommario comprende uno scritto — ricco di riferimenti — su « Le origini della *Nouvelle Vague* nelle riviste francesi del dopoguerra » (autore Guido Russo), un altro ampio studio di Enzo E. Ferrero su « La Nouvelle Vague nelle pagine della critica » (dove per critica si intende — sostanzialmente — quella di alcune tra le principali riviste specializzate italiane, francesi, inglesi ed americane), un articolo di Giorgio Tinazzi su Resnais e *Marienbad,* alcune risposte, prevalentemente di critici, ad un questionario (formulato in modo un po' discutibile). Il nucleo centrale dell'opuscolo è costituito da una rassegna de « i registi della Nouvelle Vague », a firma di Perona. Si tratta di una quarantina di schede biofilmobibliografiche, integrate da succinti giudizi critici. Non mancano scompensi né lacune di informazione o di impostazione (vedi, sotto certi aspetti, le bibliografie), ma l'utile funzione di un simile dizionario non ha bisogno di essere sottolineata.

Da dieci anni ormai l'*Annuaire Biographique du Cinéma et de la Télévision en France* è una tra le opere di più corrente consultazione. Nel 1957 ne apparve un secondo volume di aggiornamento. Adesso i compilatori sono venuti incontro all'esigenza di una nuova *mise-à-jour,* resa particolarmente necessaria dalla fioritura di un fenomeno quale la *nouvelle vague* e dall'espansione avuta dalla televisione. Essi hanno inoltre esplicitamente esteso al Belgio l'area coperta dal loro « chi è? ». L'abbondanza della materia ha reso necessaria la sua ripar-

tizione in due volumi, il primo dei quali — aggiornato a tutto il 1962 — accoglie in quasi 500 pagine i nominativi dalla A alla I. (Per quanto riguarda la veste, va detto che la carta è notevolmente migliore; il volume, però, a differenza dei precedenti, è purtroppo rilegato in semplice cartoncino, anzi che in tela).

Come si sa, l'*A.B.C.* registra esclusivamente le *persone* viventi, con abbondanza di dati anagrafici e biofilmografici (per il teatro ed anche per la TV i dati sono soltanti indicativi). Il ricchissimo *corpus* di voci è integrato fra l'altro da avvertenze per la consultazione, non che da indici delle abbreviazioni e delle sigle. Sarebbe stato opportuno che per i film stranieri (e per quelli di coproduzione) venisse *sempre* ed esattamente registrato, oltre al titolo francese, il titolo originale. Si tratta comunque di una opera che è frutto di un lavoro ingente e paziente e che non può mancare nella biblioteca di uno studioso del cinema.

Assai meno abbondante è la bibliografia per quanto concerne altri paesi. All'« Humour nella commedia cinematografica inglese » è dedicato il fascicolo-programma della retrospettiva organizzata da Claudio Bertieri nel quadro dell'ultimo Festival del Film Comico e Umoristico di Bordighera. Bertieri vi ha raccolto scritti proprî, di Thorold Dickinson, di Tullio Cicciarelli, di Giulio Pierallini ed una serie di schede filmografiche, relative ad opere e a personalità, e compilate da Roberto Chiti. *Il cinema tedesco e il passato prenazista* è il tema di uno studio di Guido Aristarco, pubblicato nel fascicolo 7 di « Cinestudio », insieme con i dialoghi (autori Brecht e Ottwald) di *Kuhle Wampe* di Dudow. Due opuscoli riguardano il cinema americano: nell'uno — edito come programma dalla Longobarda Film, distributrice in Italia di *Piccolo Cesare* e *Nemico pubblico* — uno specialista, Tino Ranieri, definisce origine, carattere e vicende del film di gangsters degli anni trenta, con particolare riferimento alle due opere ricordate; nell'altro Luis Gomez Mesa prende in esame un singolo film (*Advise and Consent* di Otto Preminger), del quale in appendice viene riprodotta qualche pagina di dialoghi.

Una segnalazione particolare merita il quaderno che al *Cinema polacco* ha dedicato l'Associazione italiana per i rapporti culturali con la Polonia. Esso infatti raccoglie studî, dati, testimonianze, in misura tale da offrire un panorama esauriente di una cinematografia solo parzialmente conosciuta. Il volumetto comprende scritti di Jerzy Toeplitz su « Passato e presente del cinema polacco »; di Primo de Lazzari su « Cinema e società »; di Wanda Wertenstein su « Il documentario »; di Pola Wert su « Il film scientifico popolare ». Seguono un dibattito su « L'uomo nel film », svoltosi presso la redazione di « Nowa Kultura », tra registi e critici polacchi; interviste con Kawalerowicz, Ford, Wajda; opinioni varie, per lo più italiane, su *Madre Giovanna degli Angeli* di Kawalerowicz; un estratto dello scenario di *Ceneri e diamanti* di Wajda; alcuni giudizi italiani sul cinema polacco; una nota di Jerzy Plazewski sugli « scambi tra le due cinematografie »; una di Serena d'Arbela su *Il coltello nell'acqua* di Polanski; un notiziario. Il pregio del quaderno quale opera di consultazione è assicurato da una serie di schede biofilmografiche, riguardanti i principali registi polacchi; da una completa filmografia relativa ai film a soggetto prodotti in

Polonia dal 1946 al 1961; dalla raccolta dei dati concernenti la partecipazione polacca alle mostre veneziane del dopoguerra. Questa pubblicazione trova integrazione in un bel fascicolo di « Premier Plan », dedicato ai *Nouveaux cinéastes polonais* e dove Philippe Haudiquet prende fra l'altro diffusamente in esame — con l'ausilio anche di opportune citazioni (Plazewski, etc.) — l'opera di Ford, Kawalerowicz, Munk, Wajda, Has, Konwicki, Kutz, Polanski. La dovizia dell'informazione (riassunti delle trame, etc.) e l'equilibrio della trattazione rendono questo studio raccomandabile. Esso ha come appendice le filmografie dei diversi registi presi in esame.

Un terzo volume sulla cinematografia polacca ha carattere semiufficiale. Esso ci giunge da Varsavia, in lingua francese (si intitola *La cinématographie polonaise*), ed è frutto del lavoro collettivo di un gruppo di studiosi tra cui è Jerzy Plazewsky. Dopo un capitolo sul cinema fino al 1939, la trattazione si diffonde su quello postbellico, con capitoli di volta in volta dedicati ai film a soggetto, ai cortometraggi, all'organizzazione cinematografica, ai cineclubs, ai film d'amatori, alla stampa ed all'editoria. Al testo, che fornisce un'ampia informazione critica, si accompagnano numerose schede biofilmografiche, relative a registi e ad attori. Le appendici comprendono una filmografia riguardante i film a soggetto prodotti in Polonia nel dopoguerra (fino al 1961) ed elenchi dei film di lungo e corto metraggio premiati a manifestazioni internazionali. La documentazione è ben completata da molte tavole fuori testo.

JORGE GRAU: *El actor y el cine,* Rialp, Madrid, 1962 - pagg. 300, tavv. f. t.

FAUSTO MONTESANTI: *Greta Garbo,* Canesi, Roma, 1963 - pagg. 270, incluse tavv. f. t.

CLAUDIO G. FAVA e PIERO PRUZZO (a cura di): *Marilyn Monroe: la diva degli anni '50,* Circolo Aziendale Italsider, Genova, 1963 - pagg. non numerate, ill.

Jorge Grau è un giovane teatrante e cineasta spagnolo, il quale ha a suo tempo frequentato i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia. Recente è il suo esordio nel campo del film a soggetto, con una coproduzione italo-spagnola, *Il peccato.* Grau ha studiato anche recitazione, ha fatto l'attore in teatro ed alla radio, prima di passare alla regia. Queste sue esperienze dirette, unite ad una buona cultura, gli hanno consentito di studiare e comprendere la psicologia dell'attore, prima ancora che la tecnica e la teoria della recitazione. Il suo « manuale » si presenta come « un diálogo con los actores, no pretende dar ideas, sino provocarlas mediante una serie de sugerencias » ed ambisce ad essere per gli attori qualcosa come « un lugar de meditación ». L'autore ha suddiviso, razionalmente, il volume in quattro parti, secondo un criterio ch'egli stesso enuncia nella prefazione: « La primera es una interpretación de la historia, en la que las fechas no interesan, en la que no interesan más que los puntos de una evolución íntima en el actor, como hombre y como artista. Es esta una interpretación que pretende dialogar sobre el *porqué* del actor, sobra la falta de conciencia que conduce a esa sorda tragedia de la soledad del actor. En la segunda se trata de aquellos movimentos que han venido a vitalizar el arte del actor, y la tercera parte del libro es un estudio de la técnica. No *una técnica* ni una

receta para la genialidad, sino un diálogo acerca de aquellos factores que pueden influir en la preparación del actor, en el desarrollo o aprovechiamiento de unas facultades que le permitan poseer una libertad expresiva, da ordinario limitada por causas que al actor le parecen ajenas a sí mismo, que ignora o pretende ignorar ... La cuarta parte son comentarios sobre actores concretos, en relación con lo dicho anteriormente ... ». Quest'ultima parte è la più estesa del libro e comprende un gran numero di schede critico-filmografiche, le quali confermano ad un tempo il gusto di Grau per l'informazione esatta, il suo genuino interesse per la materia, la sua finezza di intuizione e di sintesi.

Con un volume di Fausto Montesanti su *Greta Garbo* si è inaugurata una nuova collana, « Lo schermo », edita da Canesi e diretta da Massimo d'Avack e Franco Monteleone. La collana nasce dalla constatazione, senza dubbio piuttosto fondata, che « da noi ... la saggistica cinematografica è limitata all'interesse degli specialisti; e anche laddove esistono pubblicazioni a carattere divulgativo, queste non raggiungono mai, contemporaneamente, una sufficiente e adeguata informazione critica ».

Quanto alla scelta del tema, è evidente — al di là dell'importanza e del fascino specifico dell'attrice in questione — che si è voluto sfruttare, tempestivamente, il risveglio di curiosità intorno al nome della Garbo, suscitato dalla recente e trionfale rassegna televisiva. La scelta dello studioso cui è stato affidato il compito di presentare la Garbo ai suoi spettatori vecchi e nuovi, in un discorso storico-critico che si avvantaggia di una certa prospettiva temporale, non poteva essere più appropriata. Montesanti è uno degli specialisti del divismo ed un « innamorato » della Garbo. Ora, questa sua posizione di scoperta « parzialità », può indurre a sospettare nell'autore una intenzione agiografica soltanto il lettore prevenuto. Certo, anche Montesanti, come in altra sede i critici francesi, giuoca sul *préjugé favorable,* ma esso gli consente di trovare quel suggestivo calore di esposizione e di definizione, che meglio può aiutare il lettore a ricomporre in unità le sparse impressioni provocate in lui dalla visione di questo o quel film. Il ritratto tracciato da Montesanti non mira comunque soltanto a definire l'arte e il fascino della Garbo, a spiegare il perché della durevolezza del suo mito, ma anche a ricostruirne la carriera punto per punto, con una puntigliosa ricchezza di notizie, di particolari, accuratamente confrontati e vagliati (talvolta Montesanti si spinge pure sul fragile terreno delle ipotesi incontrollabili, e può anche darsi che su certi punti abbia ragione, dato che si tratta sempre di ipotesi ragionate). Il saggio fonde equilibratamente la esposizione storica con la valutazione critica di ciascun film, almeno in rapporto al contributo ad esso recato dall'interprete. Qui naturalmente entrano in giuoco le predilezioni personali (e i labili ricordi di visioni magari lontanissime), ma gran parte, se non tutti, i momenti più alti dell'arte della Garbo sono da Montesanti individuati e posti nella giusta luce. Si potrà rilevare che egli ha evitato di dare troppo peso alle riserve ed alle negazioni formulate dai detrattori dell'attrice svedese. Forse in effetti non sarebbe stato inopportuno scendere pure sul terreno della discussione, visto e considerato che tra gli antigarbisti non mancano personalità della statura di Barbaro. (Ed anche i giovani non sono tutti del parere di quello citato

da Montesanti nella sua prefazione al volume). Basterebbe comunque il saggio storico-critico ad assicurare al libro un posto di riguardo nella bibliografia garbiana. Ma esso è integrato da una filmografia, la quale non si limita a fornire i puri dati tecnici di ogni singolo film, ma ne ricostruisce la trama: un lavoro di pazienza del quale si può essere assai grati a Montesanti, il quale non ha trascurato di corredare il volume anche di una bibliografia. Se non gli fosse mancato lo spazio, forse egli avrebbe potuto offrirci pure una ghiotta antologia di scritti sulla Garbo. Nella quale dovrebbero figurare (le segnalo al futuro raccoglitore) quelle poche righe di Emilio Cecchi in un articolo di bilancio della stagione 1931, apparso su « Scenario ». « ... in un *film* balogio come *Romanzo* (*che, detto tra parentesi, piace tanto a Montesanti*), Greta Garbo ... ha pagato per tutti, e principescamente. E meglio ella apparirà nel nuovo film, non ancora giunto in Italia. Quanta vera gentilezza e poesia, in *Inspiration,* sullo sfondo di sentimentalità un po' avvizzita. Che viso e che accenti, nell'*adagio* della confessione: " E dunque, m'odii proprio tanto? " La risposta sgorga dal cuore percosso: per conto nostro, signora, fate anche peggio; invece di odiarvi, vi vorremo bene, sempre più ».

Marilyn Monroe: *la diva degli anni '50,* « ultima superstite di un'epoca che non aveva mai conosciuto » si intitola un opuscolo curato da Claudio G. Fava e Piero Pruzzo per illustrare un ciclo di proiezioni organizzate dal Circolo Aziendale Italsider. L'opuscolo è qualcosa di più di un qualsiasi programma di cineclub, è una piccola, esauriente monografia degna di stare in biblioteca: il pregevole profilo scritto da Claudio G. Fava è integrato da una nota biografica, da schede filmografiche « ragionate » e da una bibliografia.

ADO KYROU: *Le surréalisme au cinema,* Le Terrain Vague, Parigi, 1963 - pagine 286 + indici, tavv. f. t.

WALTER ALBERTI (a cura di): *Il film industriale,* Alberti e Croci Ed., Milano, 1963 - pagg. 208, ill.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di): *L'inchiesta filmata,* Centro Culturale Estense, 1963 - pagg. non numerate.

A distanza di dieci anni Ado Kyrou ha licenziato una nuova edizione, aggiornata, del suo *Le surréalisme au cinéma.* Il volume ha mole più cospicua e veste più ricca del precedente (le illustrazioni sono numerose e belle) e tiene conto, con ampiezza di cognizione, di quanto di nuovo è accaduto nel mondo nel decennio trascorso. Kyrou registra con soddisfazione e con entusiasmo (a seconda dei casi) alcuni di tali eventi: « ... depuis 1952, le stalinisme a reçu des coups nécessaires et terribles (pas encore mortels), Buñuel, après un très long périple, revient au film purement surréaliste, Resnais est retourné aux films des dive pour mieux entrer dans notre èpoque, la Pologne apporte une nouvelle sensibilité dans le cinéma et de partout des isolés tels Antonioni ou Torre Nilsson introduisent des éléments essentiels du surréalisme dans un cinéma de moins en moins commercial ». Ma, secondo l'autore, si tratta di « rari diamanti » che fanno spicco nel quadro di una situazione generale dove forze sempre più potenti trascinano il cinema « vers un gouffre plein de boue pestiférante ». Unica salvezza possibile dalla catastrofe è rappresentata dallo spirito surrealistico (« sous ce nom ou sous n'importe quel autre nom »), perché

il surrealismo è il solo « ismo » del nostro secolo « qui ait considérablement enrichi notre façon de vivre et de penser ».

Non vi è bisogno di sottolineare che *Le surréalisme au cinéma* è — e intende essere — un libro fazioso. Partigiane sono le sue affermazioni, le sue negazioni, le sue inclusioni o « annessioni ». Ma sbaglierebbe chi prendesse il volume di Kyrou come un semplice sfogo di umori personali o di tendenza: perché va tenuto conto del grande amore che l'autore porta al cinema fin dall'infanzia, della sua intensissima carriera di spettatore precoce (pare che in Grecia — paese d'origine di Kyrou — circolassero film semidimenticati e preziosi), della sua ricchissima erudizione, della sua vena di scrittore, del suo intuito di cineasta e di critico. Il risultato di tutte queste qualità e difetti è appunto *Le surréalisme au cinéma,* una sorta di *summa* che nei suoi primi capitoli può anche provocare una certa sensazione di disordine, ma che finisce per strutturarsi intorno ad alcuni temi fondamentali, cari al surrealismo: l'impossibile, l'amore, la rivolta, etc., ai quali Kyrou dedica capitoli in cui passa in rassegna i film più disparati, osservandoli sempre da quel dato angolo di visuale che gli sta a cuore. Il libro sembra fatto per provocare la discussione, con i suoi impazienti rifiuti (la prima avanguardia francese), con i suoi tavolta bizzarri entusiasmi. Inutile dire che Buñuel occupa da solo oltre sessanta delle men che trecento pagine del volume, *e pour cause.* In un certo senso la parte più originale di quest'opera stimolante e dotta è quella finale, in cui Kyrou traccia le linee di una « poetica » dello spettatore e del critico surrealista, partendo dal principio che l'opera d'arte vive indipendentemente dall'artista e che lo spettatore, contemplandola, agisce su di essa e la trasforma, facendola propria. Tale operazione, che si può compiere con i mezzi più svariati, consente anche di rendere affascinanti film in sé brutti. Kyrou parla di una critica poetica e frenetica, che dovrebbe partire da un'impressione « farouchement personnelle ». Non a caso abbiamo parlato di faziosità. Ma si tratta di una faziosità che ha dietro di sé delle idee, sia pure esasperate e talvolta esasperanti.

Una serie di vive testimonianze, nate da esperienze personali dei diversi autori, è quella che Claudio Bertieri ha raccolto in un volumetto su *L'inchiesta filmata,* pubblicato dal Centro Culturale Estense, in occasione del IV° Premio dei Colli, riservato appunto a tale tipo di opera cinematografica. Dopo una introduzione dello stesso Bertieri ed uno scritto di sintesi storica di Filippo Paolone, l'opuscolo allinea contributi di documentaristi come Giovanni Angella, Alberto Caldana, Antonio Calenda, Ansano Giannarelli, Piero Nelli, Giorgio Romano, Giovanni Vento. Punti di vista diversi su un tipo di cinema che va in cerca della sua estetica.

Un altra manifestazione specializzata è il Festival Internazionale del Film Industriale e Artigiano, che si svolge a Monza. Sotto i suoi auspici è stato pubblicato un volume, a cura di Walter Alberti, il quale « non pretende di tracciare la storia del film industriale o di porre le basi di un'estetica del film al servizio del lavoro. Esso offre, sulla base di un'esperienza diretta, una documentazione vivace per stimolare lo studio e l'approfondimento di alcuni problemi che lo sviluppo e la diffusione del film specializzato al servizio del lavoro hanno posto al mondo contemporaneo ».

Oltre a scritti di Alberti, Manvell, Rossellini, etc. e ai testi relativi ad alcuni dibattiti, il volume raccoglie una documentazione di vario genere.

ANGELO SOLMI: *Cinema specchio del tempo,* La Scuola, Brescia, 1963 - pagg. 260.

LEANDRO CASTELLANI: *Temi e figure del cinema contemporaneo,* Studium, Roma, 1963 - pagg. 136.

VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di): *Film 1963,* Feltrinelli, Milano, 1963 - pagine 300, tavv. f. t.

PIO BALDELLI: *Sociologia del cinema,* Editori Riuniti, Roma, 1963 - pagg. 324.

FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Cinema per un anno,* Marsilio, Padova, 1963 - pagg. 274, tavv. f. t.

GIUSEPPE MAROTTA: *Facce dispari,* Bompiani, Roma, 1963 - pagg. 440.

Cinema specchio del tempo di Angelo Solmi è, come il titolo suggerisce, « una storia del cinema in rapporto al costume ». L'argomento, tra i più suggestivi, è stato affrontato da molti scrittori e studiosi, ma in modo non sistematico o — se in modo sistematico — con riferimento ad un aspetto particolare del cinema, e non al fenomeno cinematografico nella sua globalità. D'altro canto, un bel libro come quello di Pandolfi *Il cinema nella storia* andava oltre il « costume » per mettere in luce la relazione dialettica esistente tra gli avvenimenti storici e le trasformazioni sociali da un lato e l'evoluzione del cinema dall'altro.

Il volume di Solmi costituisce un avvio in una direzione che merita di essere sviluppata, come aveva ben capito il Palmieri fin dai tempi del suo delizioso *Vecchio cinema italiano.* Esso ambisce ad essere una sintesi divulgativa, rivolta ed accessibile ad un vasto pubblico di lettori non specializzati. In questo senso l'obiettivo risulta felicemente raggiunto in quanto il Solmi è uno scrittore che alla copia dell'informazione unisce una gradevole limpidezza di esposizione. Il suo libro potrà quindi servire allo spettatore cinematografico di valido orientamento e di stimolo in direzioni disparate (per chi voglia approfondire determinati argomenti l'autore ha fornito una essenziale bibliografia). A volte il desiderio di rendere esauriente la trattazione sotto il profilo storico-estetico (compatibilmente con la mole ridotta del volume) spinge Solmi a perdere apparentemente di vista la dialettica cinema-costume. Che egli potrebbe proficuamente riprendere in esame, sviluppando il discorso, con maggiore spazio a disposizione e senza preoccupazioni restrittive, come quella di rivolgersi ad un pubblico indifferenziato.

Un succoso libriccino è *Temi e figure del cinema contemporaneo,* dove un altro studioso cattolico, Leandro Castellani, traccia — in maniera volutamente non sistematica — un profilo del cinema postbellico. Ha avvertito nella premessa l'autore: « In luogo di tracciare un rapido e necessariamente frettoloso inventario della produzione cinematografica dal 1945 ad oggi, che sarebbe diventato un puro e semplice repertorio di nomi e di titoli, si è preferito tentare una riflessione di maggior ampiezza su alcuni *temi* (problemi di linguaggio nel cinema contemporaneo e film-inchiesta nel cap. I; la parabola dello stalinismo e il " disgelo " nel cap. 2; le ricerche del nuovo cinema francese nel cap. 3; il tema religioso e il cinema nordico nel cap. 4; il rapporto cinema-teatro, con particolare riguardo alle filiazioni inglesi e americane nel cap. 6) e su alcune *figure* (Fellini e Antonioni nel cap. 5, Bergman nel cap. 4) che ci sembrano giustificare un discorso comune, dato che costituiscono, a nostro avviso, le

occasioni più valide, o semplicemente più stimolanti, di un processo di crisi e di rinnovamento espressivo e tematico in atto nel cinema di oggi ». Questa avvertenza vale a precisare quali sono i punti che più impegnano la sensibilità dell'autore, quali gli autori che egli sente più vicini ai nodi essenziali di una crisi di valori come quella che caratterizza il mondo contemporaneo. Il discorso critico è rigoroso e « personale ». Non manca, in appendice, una succinta filmografia.

Una pubblicazione che di anno in anno è venuta acquistando una sua fisionomia ed una sua funzione è *Film 196 ...*, a cura di Vittorio Spinazzola. Questa del 1963 è la terza edizione dell'antologia saggistica edita da Feltrinelli, ed è senz'altro la migliore, la più armoniosa: trecento pagine tutte da leggere con profitto. Lo Spinazzola è uno studioso senza paraocchi, grazie al cielo, e nella presentazione del libro mette le carte in tavola con molta chiarezza e buon senso. Egli lamenta la « magra » situazione della pubblicistica e dell'editoria cinematografica in Italia (non direi però che i periodici specializzati siano pochi, caso mai sono troppi, specie data la scarsezza di lettori, qualche migliaio in tutto) ed avverte che « in un periodo come l'attuale, di transizione e di ricerca, è più che mai necessaria la massima apertura critica, la massima prontezza nell'adeguare gli schemi di giudizio ai mutamenti intervenuti nella realtà, nelle opere filmiche »; che « al mondo, come suol dirsi, c'è posto per tutti, per il realista e per l'astrattista, il propugnatore del film sociologico e del film storico. L'importante è che ognuno sia integralmente se stesso ... Il film veramente inutile è quello che non sa rivolgersi né all'intellettuale né al popolo ma cerca, più o meno furbescamente, di blandire sia l'uno sia l'altro ».

Da tali lucide premesse è scaturita con precisa logica la scelta degli argomenti da trattare in questa annuale raccolta di saggi. Non stupirà che lo Spinazzola abbia riservato per sé lo studio del fenomeno rappresentato dal film mitologico (il suo esemplare saggio si intitola « Ercole alla conquista degli schermi »); egli è infatti forse in Italia il critico che più meditatamente e concretamente ha affrontato il problema del film popolare. Tutti i contributi senza distinzione sono del resto eccellenti o quanto meno egregi: quello di Leonardo Sciascia su « La Sicilia e il cinema », quello di Umberto Simonetta su « Milano e il cinema »; quello di Gianni Rondolino su « I giovani registi italiani »; quello di Georges Sadoul su « " Cinema verità " e " camera occhio " »; quello di Morando Morandini sul cinema polacco (peccato solo che Morandini, come del resto egli stesso avverte, non abbia conoscenza diretta di certi film); quello — assai stimolante — di Gian Piero Brega su « film sadici e film sadiani »; quello di Ettore Capriolo su « Marilyn Monroe, diva »; quello di Ugo Casiraghi sul cinema cinese (cui sono dedicate anche le tavole f.t.).

Un altro critico di sinistra che ha ripetutamente e con profitto affrontato il problema del cinema come spettacolo popolare è Pio Baldelli, del quale è uscito un volume di notevole importanza: *Sociologia del cinema.* Se vi è qualcosa su cui non siamo d'accordo col Baldelli, questo qualcosa è il titolo del suo volume (voluto peraltro, credo, dall'editore): esso è infatti un po' troppo ambizioso e comunque corrispondente in misura assai relativa alla sostanza dell'opera. La

quale, tanto per cominciare, non presenta un carattere strettamente unitario, come il titolo lascia credere, pur avendo l'accostamento dei diversi saggi di cui esso si compone una sua precisa logica. Vero è che il volume ha un sottotitolo (« Pubblico e critica cinematografica »), il quale aiuta a chiarire le idee e corrisponde meglio al contenuto. L'autore ha comunque definito i suoi intendimenti in una breve premessa, dove egli avverte subito che « questo libro non espone una casistica della critica cinematografica o una rassegna particolareggiata della metodologia critica, ma centra il discorso sugli episodi fondamentali (di questo dopoguerra) dell'esercizio della critica di fronte ad opere " sintomatiche " ». (A questo proposito si potrebbe osservare solo che sarebbe stato meglio dire « su episodi fondamentali », piuttosto che « sugli ». Il Baldelli attira anche, giustamente, l'attenzione del lettore sul fatto d'essersi egli preoccupato — e ben a ragione — « di portare continuamente le teorie al vaglio delle concrete opere cinematografiche ». La concretezza è uno dei massimi pregi del saggista, il quale corre, caso mai, talvolta il pericolo di un'eccessiva frantumazione analitica del proprio discorso critico. Alla concretezza si unisce la ponderatezza, che rende le sue idee — sempre fermissime e coerenti — assai degne di considerazione, anche quando accade di non poterle condividere. Il Baldelli, che pur parte da presupposti ideologici ben precisi, non è mai un critico « di parte », perché rifugge dalla faziosità, dal disprezzo delle idee altrui. Egli dichiara ancora nella premessa che filo conduttore del suo lavoro è stata « l'indagine sulla " materia popolare ", condotta sia dalla parte del pubblico sia dalla parte delle opere e degli autori cinematografici ». Tale indagine riguarda « la questione della narrativa popolare e plebea; la questione del rapporto tra evoluzione del linguaggio e presenza dei contenuti; la questione del romanzo-antiromanzo-affresco cinematografico; il problema critico del film di Chaplin ...; la questione della razionalità dell'arte nell'*esperienza* dell'opera cinematografica; la lettura psicologistica del " personaggio " e dell'intreccio; la teoria della distinzione tra film e spettacolo cinematografico; l'ipotesi del passaggio dal neo-realismo al realismo; la tecnica dell'educazione (o diseducazione) estetica nella scuola italiana ». Nel discorso del Baldelli il ragionamento sulle idee conduce sempre a quello sui film e viceversa: in altre parole lo studioso da un lato evita di cadere nelle secche dell'astrattezza, dall'altro evita di rimanere prigioniero della singola « occasione » critica. Oltre tutto, il Baldelli sa conferire, senza pedanteria, un notevole valore « pedagogico » ai suoi scritti: tipico, naturalmente in tal senso l'ultimo, sulla lettura delle opere d'arte nella scuola italiana, scritto — questo — che rispecchia esperienze e metodi di insegnamento, e rivela la modernità e la « spregiudicatezza » con cui il Baldelli assolve il suo compito didattico.

L'intensa operosità saggistica militante del Baldelli è documentata anche da alcuni opuscoli, contenenti in estratto studî apparsi su riviste come « Paragone » (*Il mito della struttura narrativa nel cinema; Linguaggio e programmi della televisione; « En el balcon vacio »: eccezionali risultati con poveri mezzi*); come « Problemi del socialismo » (*Il cinema nell'insegnamento della Chiesa e nella pratica dei cattolici*); come « Mondo operaio » (*Fellini: da « La dolce vita » a « 8 ½ »; Vecchio e nuovo nel dibattito culturale in URSS*).

Una serie più che annuale di recensioni radiofoniche (da *Vincitori e vinti* a *8 ½*) è alle origini di un volume di Fernaldo di Giammatteo, *Cinema per un anno,* che ha inaugurato, insieme con una raccolta di saggi di Claudio Varese, una nuova collana della Marsilio di Padova. Ben vengano le raccolte di recensioni, specie se abbiano il coraggio di qualificarsi come tali, senza tentativi postumi di rifusione e rielaborazione, che possono snaturare gli scritti, senza peraltro conferire loro un carattere nuovo e diverso. L'interesse delle raccolte organiche di recensioni consiste nel fatto che esse documentano la posizione immediata di un critico di fronte all'opera cinematografica. Per i ripensamenti c'è sempre tempo; e allora si scriveranno saggi e libri e si cercherà di creare prospettive storiche. Ma è bene non confondere le due cose. Chiudiamo la parentesi e torniamo al volume del Di Giammatteo, che reca tutti i segni dell'alacrità mentale di uno studioso tra i più indipendenti e serî, il quale purtroppo — assorbito da altre cose — dedica ormai alla critica ed alla saggistica una parte quasi marginale — ma in realtà la più significativa — della sua attività. Il libro del Di Giammatteo vuol essere lo specchio di un cinema di crisi (« crisi ideologica, crisi espressiva, crisi di maturazione ») — che è tuttavia « all'avanguardia della cultura » — e insieme di una critica in crisi. Nella sua prefazione Di Giammatteo sfoga gli umori di un critico colto, sensibile ed impegnato, il quale vuol superare la schematica antitesi idealismo-marxismo ed in pratica è conscio di non saperla né poterla superare teoreticamente, ma solo praticamente. Gli piacerebbe edificare un sistema « terzaforzistico », ma ha orrore delle camicie di Nesso. Odia il critico « distaccato », dichiara di volere delle scelte nette, perentorie, che siano scelte non occasionali e contingenti, ma di fondo, tali da impegnare l'uomo nella sua interezza, però nello stesso tempo tesse l'elogio della prudenza e del dubbio. Un discorso che potrebbe anche sembrare contorsionistico e di colore oscuro, ma che lo è meno di quanto non paia. Un discorso che riflette uno stato d'animo non lontano da quello del primo Montale: « Codesto solo oggi possiamo dirti. Ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo ». E forse neppure quello, perché di fronte a Bergman Di Giammatteo recalcitra, irride (« amava pasticciare », etc.), però in fondo non si sente sicuro del proprio rifiuto, e nasconde la propria stroncatura nella prefazione, sospendendo il giudizio definitivo. Viltà? Non direi, anche se la soluzione adottata, dal punto di vista della « impaginazione », sa di espediente. Direi piuttosto senso di responsabilità e dei limiti, volontà di tenere aperto il discorso. In altri casi, invece, Di Giammatteo il discorso lo vuole chiudere. Nell'arco di tempo da lui coperto non rientra *L'année dernière à Marienbad,* ma questo film è un po' la sua testa di turco, egli lo tira in ballo ad ogni passo, con un arrogante disprezzo (il film sarebbe soltanto « una squallida divagazione ai margini dell'incoscienza » ed il suo regista avrebbe « la tenacia del maniaco »; quello di Resnais non sarebbe che « un sadico gioco »; e via dicendo). Ma questo disprezzo è troppo ostentato per non destare — Di Giammatteo mi scusi — il sospetto, che so, di una passione *refoulée.* Se fossi Di Giammatteo, mi farei psicanalizzare: tanto furore, tanta « sufficienza », nei confronti di un film con il quale — piaccia o non piaccia — bisogna fare i conti, come avverte Spinazzola nella prefazione a *Film 1963,* potrebbe anche

nascondere tutt'altro. Il che non significa certo mettere in dubbio la buona fede del critico: è in questione, caso mai, il suo subconscio. Quello di Resnais (e della *nouvelle vague*) non è il solo punto sul quale ci troviamo lontani da Di Giammatteo: si veda il caso *Viridiana*, il caso *Lolita*, etc. Tuttavia Di Giammatteo, malgrado certa sua aria di voler da un lato porre la cosa sul piano della chiacchierata in famiglia ma dall'altro sistemare a forza di bacchettate sulle dita chi la pensa diversamente, è una persona troppo civile, troppo lucida, troppo seria, perché non faccia piacere discutere con lui. Anche se talvolta non ne condividiamo il contenuto (ma tante altre volte sì), consigliamo energicamente la lettura di queste pagine ai troppi traviati da falsi vangeli gridati ai quattro venti da certi pseudosavonarola della critica, buoni solo a scimmiottare malamente maestri illustri che avrebbero meritato epigoni migliori. Impareranno, da Di Giammatteo, a scrivere, a guardare i film e a ragionare.

Non avrei mai creduto di dover dedicare a *Facce dispari* di Giuseppe Marotta una recensione postuma. Ero troppo convinto, come tanti altri, che Marotta fosse un malato immaginario ed ostentasse i propri malanni per una sorta di civetteria. Purtroppo, non era così. Parleremo comunque di questa quarta silloge delle cronache cinematografiche di don Peppino come se egli fosse ancora vivo e pronto a scagliare su di noi i suoi fulmini di eterno ipocondriaco, affetto da una sorta di mania di persecuzione, rapido nel trascorrere dal corruccio all'espansione affettuosa, con napoletana smoderatezza. Con Marotta tutto diventava « fatto personale ». Scrisse una volta: « Mi domando se non eccedo nell'uso della mia libertà di affacciarmi dalle righe di stampa come una scimmia dal fogliame, interrompendo e confondendo il discorso ». Le sue cronache cinematografiche erano fatte appunto così, gremite di estri personalissimi, di divagazione, di sfoghi contro persone (che spesso — data la loro pochezza — non meritavano tanta accanita attenzione, mentre in altri casi erano, per i loro meriti e il loro talento, al sicuro dagli strali di Marotta). A Marotta era congeniale l'incoerenza. Una settimana scriveva, con la sua solita irriflessiva generosità: « Non ho visto e non vedrò (è tardi, ormai) *L'avventura*, accolta a Napoli da sbadigli e fischi; ma griderò lo stesso viva Antonioni, viva. Bisogna opporre faziosità a faziosità, intolleranza ». E la settimana dopo andava a vedere *L'avventura*, e lo stroncava, brutalmente, e con miopia. Come critico (la parola è assai impropria) Marotta era di una estrema « improbabilità ». Ma egli non era tipo da accorrere in aiuto del vincitore. Menava i fendenti della sua durlindana senza curarsi d'altro che dei propri umori del momento, ora difendendo cause perse oppure liquidando opere di innegabile valore, ora assumendo posizioni nobili a sostegno di un film, di una persona, di un principio. Certe sue frasi lapidarie potevano freddare: « Nella regia di Monicelli è riaffiorato quasi tutto Steno ». Certe sue immagini barocche erano di una eloquenza singolare: « Senti, Marilyn, senti. Ogni sguardo che ti percorre è un viaggio d'istruzione ». Queste pagine sono la espressione d'uno fra i tanti amori-odî di Marotta, quello per il cinema: « ... a me, cosa ha dato o dà, il cinema? Tutti vi hanno attinto fama o ricchezza; Peppino Amato ha i miliardi, Fellini è Shakespeare, ma io? ».

Un'ultima, succinta raccolta di recensioni, che abbiamo ricevuto, è *Lan-*

terna magica di Aidano Schmuckher (Lugano, Cenobio, 1963, pag. 52). Lo stesso Schmuckher ha pubblicato un *Dizionario dei registi* (Quaderni del Cineclub « Luigi Boggiano », n. 1, Genova, 1962; pag. 50).

RAFFAELLO MAGGI: *Su alcuni aspetti dei films psicanalitici,* Giuffré, Milano, 1963 - pagg. 60.

RAFFAELLO MAGGI: *Un film alla Burchiello: 8 ½,* Soc. Tip. " Multa pacius ", Varese, 1963 - pagg. 36.

Il prof. Raffaello Maggi continua a dedicare periodicamente con profitto la sua attenzione a questo o quell'aspetto del cinema. Abbiamo già dato il meritato rilievo al suo studio aggiornato sui biotipi dello schermo americano. È ora da segnalare un suo ampio saggio *Su alcuni aspetti dei films psicanalitici,* apparso in origine nella rivista « La scuola positiva ». Il Maggi parte dalla definizione di film psicoanalitico per prendere poi in esame alcune opere: *Il gabinetto del dott. Caligari* di Wiene ed un recente prodotto americano che del classico espressionistico riprende quasi soltanto il titolo; *Io ti salverò; La fossa dei serpenti; Improvvisamente l'estate scorsa; L'ultimo testimone; Suspense; Il posto delle fragole; Come in uno specchio; Psyco.* È un peccato che l'autore non abbia conoscenza diretta di un'opera come *Geheimnisse einer Seele* di Pabst, che avrebbe potuto meglio di qualsiasi altra fornire alimento al suo discorso (il Maggi del resto la cita attraverso Kracauer). Nella seconda parte del suo interessante studio il Maggi studia i rapporti tra film psicanalitici e pubblico ed in particolare l'« angoscia cinematografica ». Tra le conclusioni cui egli giunge possiamo ricordare le seguenti: « Sono psicoanalitici quei films che sviluppano una vicenda trattata secondo il metodo psicoanalitico, visto come strumento di investigazione delle attività psichiche incoscienti e di cura per alcune malattie mentali. Non sono films psicoanalitici quelli che presentano sporadiche sfumature sull'inconscio, o di qualche *complesso* di uso corrente ... la sola metodica psicoanalitica non basta a chiarire l'anomala condotta dei personaggi filmici. Si ricordi che altro è l'interpretazione psicoanalitica di un personaggio, altro è quella di un " soggetto ", cioè di una persona reale ... L'A. ha prospettato l'ipotesi che, ai fini delle preferenze nella scelta dei films, un ruolo di importanza non trascurabile sia quello che spetta alla *psicologia correlativa* per ogni costituzione ». E via dicendo. Sono usciti nel frattempo alcuni film (*La scuola dell'odio, David e Lisa, Freud*), che potranno consentire al prof. Maggi di aggiungere nuove pagine al suo saggio, destinato, speriamo, a diventare più ampio e più sistematico e a prendere un giorno forma di volume.

« Rilievi psicoanalitici » ha suggerito al Maggi pure *8 ½* di Fellini, cui egli ha dedicato un diffuso esame, intitolato, con evidente spregio, *Un film alla Burchiello*: *8 ½,* e approdante a conclusioni duramente negative: « ... ciò che più conta è la confusione che, in cervelli in permanente labilità, possono esercitare films che come *8 ½* teorizzan la confusione stessa come stato di ogni giorno ». Pur avendo formulato a suo tempo determinate, decise riserve sulla geniale opera di Fellini, non mi sento di condividere il tono usato dal Maggi, e la drasticità delle sue negazioni, ma devo rilevare che la sua conclusione coincide con la mia: « Presentato dall'inizio come il problema di evadere dalla

"*angoscia cosmica*" conclude con una danza, e un carosello puerile ». L'inadeguatezza rispetto al contesto ed alle ambizioni non esclude tuttavia il singolare fascino di quel finale. Vorrei infine far notare al Maggi una svista in cui è incorso, credendo di riconoscere nella « precisa logica e levigatezza di parole » del critico raffigurato nel film « lo stile di G. L. Rondi critico e sceneggiatore in *8 ½* ». La verità è che il collaboratore di Fellini non è G. L. Rondi, ma suo fratello Brunello, e che Fellini difficilmente ha pensato ad un bersaglio quale G. L. Rondi. Non credo egli abbia avuto in mente una singola persona, ma comunque i modelli andrebbero cercati in altri settori della critica.

RICCARDO MARCHESE e SILVIO PAOLUCCI: *Umanità,* La Nuova Italia, Firenze, 1963 - pagg. 1170, tavv. f. t.

Se penso ai libri di lettura che esistevano nelle scuole ai tempi miei, debbo dire che un bel cammino è stato percorso. Vero è che un'antologia come questa di Riccardo Marchese e Silvio Paolucci, destinata agli Istituti Tecnici, deve essere considerata, credo, come un'eccezione felice ed anticipatrice, come una pietra miliare, sul cammino appunto dell'adeguamento dei testi scolastici a nuove eisgenze formative. I compilatori hanno mirato a fornire ai giovanissimi studenti letture vive ed organicamente sistemate in modo orientativo. Non è questa la sede per prendere partitamente in esame l'antologia, come essa meriterebbe, ma vale la pena di sottolineare il suo carattere umanistico e insieme pratico, lo spirito democratico da cui essa è informata, la sua vivacità di impostazione. L'opera è aperta quasi esclusivamente agli scrittori moderni e contemporanei, con ampio spazio riservato al giornalismo ad alto livello. I titoli delle varie parti e sezioni possono essere di per sé indicativi del criterio cui l'antologia è ispirata: « Alla scoperta del mondo »; « Lo sport »; « Vita dell'uomo » (« Itinerario di affetti »; « L'uomo al lavoro »; « Invito alla scienza »; « La vita nell'arte »); « Essere uomini ». Non mancano indicazioni bibliografiche (e discografiche), scelte di pensieri e osservazioni critiche, brevi brani e note di informazione varia. I ragazzi troveranno davvero rispecchiata la vita d'oggi in un volume scolastico come questo, cui è da augurare sinceramente gran fortuna. Fra le arti e gli spettacoli, accanto alla musica, all'architettura, alla pittura, al circo, al teatro (e naturalmente alla letteratura) i compilatori hanno accolto nell'antologia il cinema, con pagine di Georges Sadoul, Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Giulio Cesare Castello, Ugo Spirito, Guido Aristarco, Charles S. Chaplin, su argomenti di storia, tecnica, estetica, critica, etc. In tavole f.t. — illustrate — vengono tracciati, con mosaici di citazioni, brevi profili de « i maestri del cinema »: Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Dreyer, Clair, Kurosawa, Mizoguchi, Ford, Rossellini, Fellini, Antonioni (di Visconti e De Sica si parla nel testo). È da notare che le tavv. f. t. sono dedicate nel volume esclusivamente a tre argomenti: i paesi di recente indipendenza, l'automobile e, appunto, i maestri del cinema.

MAURICE BESSY: *Imprécis d'érotisme,* Pauvert, Parigi, 1961 - pagg. 173, ill.

Questo volume di Maurice Bessy costituisce una nuova dimostrazione dell'ampiezza d'interessi, caratteristica dell'autore. La brillante intensità del suo lavoro di giornalista, scrittore ed animatore nel campo dello spettacolo

non ha bisogno di essere ricordata; al cinema in particolare, poi, egli ha dedicato (periodici a parte), in collaborazione con Lo Duca ed altri, alcuni volumi di rilievo, su Lumière, Méliès, Chaplin, oltre ad una Storia per immagini del cinema etc.

Romanziere ed uomo di lettere, Bessy include nel raggio dei suoi interessi culturali lo studio dell'erotologia. Questo suo saggio sull'erotismo, che egli ha avuto la civetteria di definire « imprécis », è il frutto di una vena dotta ed elegante insieme, una sorta di breviario « filosofico » su di un tema che la vita ed il costume contemporaneo così come la letteratura ed il cinema hanno reso di rinnovata ed acuta attualità. I riferimenti al cinema non mancano, naturalmente, nel testo. E in buona misura attinente al cinema è l'iconografia, selezionata con estremo rigore e raffinatezza (con opportuni accostamenti, etc.) secondo le tradizioni di una collana dalla veste sontuosa come quella edita da Pauvert e diretta da Lo Duca (« Bibliothèque Internationale d'Erotologie »), cui il « prezioso » volume di Bessy appartiene.

PUBBLICAZIONI VARIE

Tra i volumi che abbiamo ricevuto in questi ultimi mesi ve ne sono alcuni che non riguardano il cinema, ma il teatro. Come il corpus delle pubblicazioni del Teatro Universitario di Cà Foscari, una istituzione attiva dal 1949 e che si è creata ormai cospicue benemerenze culturali ed una notorietà internazionale. Un bel volume, abbondantemente illustrato, raccoglie un'ampia documentazione su *Dieci anni di un teatro universitario (1949/1959)*, con appendice sino al 1962. Essa riguarda sia la sede stabile della compagnia, sia la sua attività (primi esperimenti; studio critico della letteratura drammatica veneta; esperienze su opere delle più varie tendenze; novità assolute di universitari ed ex universitari), con alcune conclusioni estetiche, appendici informative, estratti di recensioni.

Lo stesso Teatro di Cà Foscari ha una propria collana di testi, curata dal suo direttore, Giovanni Poli, cui si deve anche l'elaborazione per la scena dei testi medesimi. Spesso si tratta di mosaici antologici, come *Le storie di Arlecchino* (antologia scenico-critica sull'evoluzione — o involuzione — della maschera Arlecchino nell'opera di Carlo Goldoni); come *La commedia degli Zanni* (da documenti rinascimentali della Commedia dell'Arte); come *Laudes Evangeliorum* (sacra rappresentazione da testi anonimi perugini del XIV° secolo). Altre volte si tratta di testi d'autori insigni del teatro veneto, magari poco noti ancor meno rappresentati, come *Las spagnuolas* di Andrea Calmo o *Piovana* di Ruzzante. Quelli pubblicati sono i copioni adattati per la scena. Essi sono quindi illustrati con fotografie degli spettacoli, con riproduzioni di bozzetti e figurini. In appendice vengono riprodotte le musiche di scena. Né manca, per certi testi, l'indispensabile glossario dei vocaboli dialettali o deformati o compositi. Abbiamo pure ricevuto *Due discorsi sul teatro* di Giovanni Cattanei (Accademia Urbense, Ovada, s.d.), i quali hanno per titolo rispettivamente « Crisi del teatro comico? » e « Diego Fabbri e il suo teatro ». Si tratta dei testi di conversazioni tenute dall'autore al Lyceum di Genova.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1°-X al 30-XI-1963

a cura di ***ROBERTO CHITI***

Alle donne ci penso io - v. *Come Blow Your Horn.*
Amore in città, L' (riedizione).
Amori proibiti - v. *In the Cool of the Day.*
Astuzie di una vedova, Le - v. *A Ticklish Affair.*
Avamposto distrutto, L' - v. *Kieta chutai.*
Baionette in canna - v. *Hell Squad.*
Basilischi, I.
Cacciatori di donne - v. *The Girl Hunters.*
Ciao, ciao Birdie - v. *Bye Bye Birdie.*
55 giorni a Pechino - v. *55 Days in Peking*
Cinque volti dell'assassino, I - v. *The List of Adrian Messenger.*
Cleopatra - v. *Cleopatra.*
Compagni, I.
Conquista del West, La - *How the West Was Won.*
David e Lisa - v. *David and Lisa.*
Diavolo in corpo, Il - v. *Le diable au corps* (riedizione).
Disprezzo, Il - v. *Le mépris.*
Eroe di Babilonia, L'.
Folli notti del dottor Jerryll, Le - v. *The Nutty Professor.*
Goliath e la schiava ribelle.
Imbroglioni, Gli.
Invasati, Gli - v. *The Haunting.*
Irma la dolce - v. *Irma la Douce.*
Johnny Cool, messaggero di morte - v. *Johnny Cool.*
Lawrence d'Arabia - v. *Lawrence of Arabia.*
Mani sulla città, Le.
Mani sulla luna - v. *The Mouse on the Moon.*
Missione in Oriente - Il brutto americano - v. *The Ugly American.*
Mondo cane n. 2.
Mondo di notte n. 3, Il.
Morire a Madrid - v. *Mourir à Madrid.*
Mostri, I.
Onorevoli, Gli.
Ore X: colpo sensazionale - v. *It Happened Tomorrow* (riedizione).
Parigi proibita - v. *Du mouron pour les petits oiseaux* (riedizione).
Piede più lungo, Il - v. *The Man from Diner's Club.*
Porta dei sogni, La - v. *Toys in the Attic.*
Professore a tuttogas - v. *Son of Flubber.*
Pupa, La.
Regina per Cesare, Una - Cleopatra, una regina per Cesare.
Rimpatriata, La.
Sexy magico.
Sexy nudo.
Sexy proibitissimo.
Siamo tutti pomicioni.
Stanza a forma di L, La - v. *The L-Shaped Room.*
Sventole, manette e ... femmine - v. *Cause toujours mon lapin.*
Tentazioni della notte, Le - v. *Tokyo no yoru.*
Tom e Jerry all'ultimo baffo.
Tre della Croce del Sud, I - v. *Donovan's Reef.*
Uccelli, Gli - v. *The Birds.*
Uomo dalla maschera di ferro, L' - v. *Le masque de fer.*
Vacanze a Honolulu - v. *Hula-Hopp, Conny!*
Veglia delle aquile, La - v. *A Gathering at Eagles.*
Vendicatore delle cascate nere, Il - v. *Ordeal at Dry Red.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

BASILISCHI, I — **r.:** Lina Wertmüller - **mo.:** Marcello Mastroianni - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 66 e altri dati a pag. 71 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Locarno '63).

BIRDS, The (Gli uccelli) — **r.:** Alfred Hitchcock - **f.** (Technicolor) - **scg.:** Robert Boyle - **e.s.:** Lawrence A. Hampton - **mo.:** George Tomasini.

Vedere giudizio di Giovanni Grazzini a pag. 27 e altri dati a pag. 45 del n. 5, maggio 1963 (Cannes '63).

BYE BYE BIRDIE (Ciao, ciao Birdie) — **r.:** George Sidney - **s.:** dalla commedia musicale di Michael Stewart - **sc.:** Irving Brecher - **f.** (Panavision, Eastmancolor stampato in Technicolor): Joseph Biroc - **m.:** Charles Strouse, Lee Adams - **cor.:** Onna White, Tom Panko - **scg.:** Paul Groesse - **mo.:** Charles Nelson - **int.:** Janet Leigh (Rosie De Leon), Dick Van Dyke (albert Peterson), Ann Margret (Kim McAfee), Maureen Stapleton (mamma di Albert), Jesse Pearson (Conrad Birdie), Paul Lynde (signor Mc Afee, padre di Kim), Mary La Roche (signora Mc Afee, madre di Kim), Bobby Rydell (Hugo Peabody), Michael Evans (Claude Paisley), Robert Paige (Bob Brecht), Gregory Morton (Borov), Bryan Russel (Randolph), Milton Frome (sig. Maude), Ben Astar (impresario balletto), Trudi Ames (Ursula), Cyril Delevanti (Nebbitt), Frank Albertson (Maggiore), Beverley Yates (moglie del Maggiore), Frank Sully (Bartender), Bo Peep Karlin (madre di Ursula), Ed Sullivan (se stesso) - **p.:** Fred Kohlmar per la Fred Kohlmar-George Sidney Prod. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Columbia-Ceiad.

Mentre alcuni registi della nuova generazione (vedi Delbert Mann o Blake Edwards) si dedicano alla commedia con meno della mano sinistra, cercando e raggiungendo soltanto la buona confezione, un veterano come Sidney dà qualche buona zampata in questa versione hollywoodiana d'una applauditissima «musical play» di Broadway. Mettiamo nel conto i recitativi troppo lunghi delle parti cantate, lo zuccherino delle soluzioni psicologiche, la banalità di intere sequenze. Con tutto ciò, almeno metà del film è esemplare di come la commedia musicale potrebbe assolvere ultilmente alla funzione di un divertimento non volgare, che insieme svolga motivi satirici di costume; di come, insomma, la commedia musicale di cui gli americani sono ancora maestri possa dire qualcosa e servire a qualcosa. Bye Bye Birdie *prende le mosse scopertamente dalle isterie da cui vennero prese milioni di ragazze degli «States» quando il loro idolo, l'urlatore Elvis Presley, fu chiamato alle armi e sottratto perciò per qualche tempo ai suoi «fans». Si immagina che una «press-agent» abbia l'idea di estrarre a sorte una di queste numerosissime adolescenti per dare solennemente l'addio al cantante (qui chiamato Conrad Birdie) nientemeno che con un bacio sulla bocca, davanti ai riflettori della televisione durante il programma più seguito. La commedia, e il film, descrivono la psicosi che aumenta nella cittadina di provincia dove vive la ragazza, e soprattutto nella famiglia della ragazza; che deve anche ospitare in casa il divo. In tale direzione, come si diceva, v'è un primo tempo scoppiettante di trovate e soprattutto di umana verità, nella descrizione non poi tanto paradossale del clima di follia collettiva che l'evento produce, fino al totale svenimento di tutti gli abitanti, sindaco in testa, all'arrivo del divo a bordo della sua rombante motocicletta da «duro». Anche le parti coreografiche sono di buon gusto, si veda la sequenza del telefono, all'inizio, e quella surreale dei due innamorati con ausilio di disegni animati e d'uno sdoppiamento della donna. Peccato che Sidney, o forse il testo d'origine, dopo la lucida partenza di implacabile critica al fenomeno sociale del divismo si riconduca più modestamente alle prevedibili schermaglie d'un trito intrigo sentimentale (non senza un ultimo guizzo satirico nei confronti del mammismo).* (E. G. L.)

CAUSE TOUJOURS MON LAPIN (Sventole, manette e... femmine) — **r.:** Guy Lefranc - **s.:** dal romanzo poliziesco «Strange Witness» di Day Keene - **sc.:** Roger Boussinot, G. M. Dumoulin, Yvon Samuel, Guy Lefranc - **f.:** Jena-Louis Picavet - **scg.:** Robert Clavel - **m.:** Michel Legrand e Francis Lemarque - **mo.:** Claude Durand - **int.:** Eddie Constantine (Jackson), François Chaumette (Simon Robert), Renée Cosima (Françoise), Marielle Gozzi (Sophie), Claudine Coster, Clément Harari, Alain Nobis - **p.:** Jacques Roitfeld-Bekmont Films - **o.:** Francia, 1961 - **d.:** regionale.

CLEOPATRA (Cleopatra) — **r. :** Joseph L. Mankiewicz.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

COME BLOW YOUR HORN (Alle donne ci penso io) — **r. :** Bud Yorkin - **s. :** dalla commedia di Neil Simon - **sc. :** Norman Lear - **f. :** (Panavision, Technicolor) : William H. Daniels - **scg. :** Hal Pereira, Roland Anderson - **m. :** Nelson Riddle (canzone del titolo : Sammy Cahn, James Van Heusen) - **mo. :** Frank Keller - **int. :** Frank Sinatra (Alan Baker), Lee J. Cobb (papà Baker), Molly Picon (mamma Baker), Tony Bill (Buddy Baker), Barbara Rush (Connie), Jill St. John (Peggy), Phyllis McGuire (signora Eckman), Dan Blocker (signor Eckman), Joyce Nizzari (Snow), Carole Wells (Eunice), Herbie Fay (cameriere), Romo Vincent (barbiere), Charlotte Fletcher (manicure), Greta Randall (ragazza alta) - **p. :** Norman Lear e Bud Yorkin per la Essex-Tandem - **d. :** Paramount.

COMPAGNI, I — **r. :** Mario Monicelli.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

DAVID AND LISA (David e Lisa) — **r. :** Frank Perry - **altri int. :** Matthew Anden (Simon), Coni Hudak (Kate), Jaime Sanchez (Carlos), Janet Lee Parker (Sandra), Karen Gorney (Josette) - **d. :** regionale.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 31 *e altri dati a pag.* 36 *del n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962 (*Venezia* - « *opera prima* » - '62).

DONOVAN'S REEF (I tre della Croce del Sud) — **r. :** John Ford.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

EROE DI BABILONIA, L' — **r. :** Siro Marcellini - **s. :** Gianpaolo Callegari - **sc. :** Gianpaolo Callegari, Siro Marcellini, Valentini - **f. :** (Eastmancolor) : Pier Ludovico Pavoni - **scg. :** Piero Poletto e Vittorio Marchi - **c. :** Mario Giorsi - **m. :** Carlo Franci - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Gordon Scott (Nippur), Geneviève Grad (Tamira), Andrea Scotti (Namar), Celina Cely (Agar), Moira Orfei (Ura), Mario Petri (Balthazar), Piero Lulli, Andrea Aureli, Giuseppe Addobbati, Paola Petrini, Arol Bradley, Aldo Pini, Giuseppe Mattei, Oreste Lionello, Consalvo Dell'Arti, Enrico Gozzo, Renato Malavasi - **p. :** C.I.R.A.C.-F.I.A. / Gladiator Film - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** regionale.

55 DAYS AT PEKING (55 giorni a Pechino) — **r. :** Nicholas Ray.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

GATHERING AT EAGLES, A (La veglia delle aquile) — **r. :** Delbert Mann - **r. II° troupe :** Robert D. Webb - **r. seq. aeree :** Paul Mantz - **s. :** Sy Bartlett - **sc. :** Robert Pirosh - **f.** (Eastmancolor) : Russel Harlan - **m. :** Jerry Goldsmith - **scg. :** Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo. :** Russell F. Schoengarth - **int. :** Rock Hudson (Jim Caldwell), Mary Peach (Victoria Caldwell), Rod Taylor (Hollis Farr), Barry Sullivan (col. Fowler), Kevin McCarthy (gen. Kirby), Henry Sulva (col. Garcia), Leora Dana (signora Fowler), Robert Lansing (serg. Banning), Richard Anderson (col. Josten), Richard LePore (serg. Kemler), Robert Bray (ten. col. Gales), Jim Bannon (col. Morse), Nelson Leigh (gen. Aymes), Russ Bender (col. Torrance), John McKee (magg. Jarvis), Ben Wright (Leighton), Dorothy Abbott (signora Josten), John Holland (Beresford), John Pickard (addetto ai controlli), Leif Erickson (gen. Hewitt) - **p. :** Sy Bartlett per la Universal-International - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Universal.

GIRL HUNTERS, The (Cacciatori di donne) — **r. :** Roy Rowland - **s. :** dal romanzo poliziesco di Mickey Spillane - **sc. :** M. Spillane, Robert Fellows, R. Rowland - **f.** (Panavision) : Ken Talbot - **m. :** Phil Green - **scg. :** Tony Inglis - **mo. :** Sidney Stone - **int. :** Mickey Spillane (Mike Hammer), Shirley Eaton (Laura Knapp), Lloyd

Nolan (Art Rickerby), Hy Gardner (lui stesso), Scott Peters (Pat Chambers), Guy Kingsley Poynter (dott. Larry Snyder), James Dyrenforth (Henry Baylis), Charles Farrel (Joe Grissi), Kim Tracy (nurse), Benny Lee (Nat Drutman), Murray Kash (Richie Cole), Bill Nagy (Georgie), Clive Endersby (Duck- Duck), Richard Montez (Skinny Guy), Larry Cross (Red Markham), Hal Galili (soldato indiano), Tony Arpino (tassista), Nelly Hanham (vecchia signora), Bob Gallico (dott. Leo Daniels), Michael Brennan, Howard Greene, Grant Holden (poliziotti), Francis Napier (detective), Larry Taylor (« Dragon ») - **p. :** M. Spillane e R. Fellows per la Fellane - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Euro.

GOLIATH E LA SCHIAVA RIBELLE — **r. :** Mariano Caiano - **s. :** Gianpaolo Callegari - **sc. :** Gianpaolo Callegari e Gino Visentini - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Pierludovico Pavoni - **m. :** Carlo Franci - **scg. :** Piero Poletto, Vittorio Marchi - **mo. :** Nella Nannuzzi - **int. :** Gordon Scott (Eumene-Goliath), Ombretta Colli (Cori), Massimo Serato (il Satrapo), Mimmo Palmara (Artaferne), Gabriele Antonini, Serge Nubret, Gloria Milland - **p. :** FIA / De Beauregard-Gladiator Film - **o. :** Italia-Francia, 1963 - **d. :** P.E.A. (regionale).

HAUNTING, The (Gli invasati) — **r. :** Robert Wise.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

HELL SQUAD (Baionette in canna) — **r. s.** e **sc. :** Burt Topper - **f. :** Erik Daarstad, John Morril - **m. :** James Richardson - **scg. :** Dick Cassarino - **mo. :** Marvin Wallowitz - **int. :** Wally Campo (Russo), Brandon Carroll (ufficiale tedesco), Fred Gavlin (Clemens), Greg Stuart (Nelson), Cecil Addis (Lippy), Leon Schrier (Roth), Don Chambers (capitano americano), Larry Shuttleworth, Jerry Bob Weston, Gordon Edwards, Jack Sowards, Jim Hamilton, Ben Bigelow, Jow Hearne, Jack Krammer, Dick Walsh, John Amos, Curtis Lozer, Bob Williams - **p. :** B. Topper per la Rhonda Productions - **o. :** U.S.A., 1958 - **d. :** regionale.

HOW THE WEST WAS WON (La conquista del West) — **r. :** Henry Hathaway, John Ford e George Marshall - **d. :** M.G.M.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati a pag. 74 del n. 3, marzo 1963.

HULA-HOPP, CONNY! (Vacanze a Honolulu) — **r. :** Heinz Paul - **s.** e **sc. :** Fritz Böttger. Per Schwenzen, H. Paul - **f.** (Agfacolor, stampato in bianco e nero) : Erich Claunigk - **m. :** Carl Niessen, Peter Ström - **scg. :** Hans Ledersteger, Herbert Ploberger - **mo. :** Karl Aulitzky - **int. :** Conny Froboess (Conny), Susi Nicoletti (madre di Conny), Rudolf Vogel (padre di Billy), Alexander Gildo (Billy), Elfie Pertramer, Ingrid Pan, Angèle Durand, Else Arendt, Harald Juhnke - **p. :** H. P. Film - **o. :** Germania Occ., 1959 - **d. :** regionale.

IMBROGLIONI, GLI — **r. :** Lucio Fulci - **s.** e **sc. :** Mario Guerra, Vittorio Vighi, L. Fulci (episodio di Walter Chiari : Castellano e Pipolo) - **f. :** Alfio Contini, Tino Santoni - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Sergio Canevari - **mo. :** Gisa Radicchi Levi - **int. :** Claudio Gora (industriale genovese), José Lopez Vasquez (pretore), Camillo Mastrocinque (avvocato dell'industriale), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due siciliani), Raimondo Vianello (dirigente società calcistica), Aroldo Tieri (suo rivale), Dominique Boschero (la donna dei sogni), Antonella Lualdi (suor Celestina), Pepe Calvo (brigadiere tributaria), Walter Chiari (dott. Mario Corti), Mario Scaccia (avvocato), Luciana Gilli (la ragazza), Umberto D'Orsi, Xenia Valderi, Alberto Bonucci, Pietro De Vico, Lucia Modugno, Seyna Seyn, Wu Tak, Mao Tai, Margaret Lee, Rosita Palomar, Margaret Rose Keil, Corinne Fontaine - **p. :** Dario Sabatello per la Produzione D. S. / Tecisa Film - **o. :** Italia-Spagna, 1963 - **d. :** Cineriz.

IN THE COOL OF THE DAY (Amori proibiti) — **r. :** Robert Stevens - **s. :** dal romanzo di Susan Ertz - **sc. :** Meade Roberts - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Peter Newbrook Austin Dempster - **m. :** Francis Chagrin - **scg. :** Kenneth Adam - **mo. :** Thomas Stanford - **int. :** Peter Finch (Murray Logan), Jane Fonda (Christine Bonner), Angela Lansbury (Sybil Logan), Arthur Hill (Sam Bonner), Constance

Cummings (signora Gellert), Nigel Davenport (Len), Alexander Knox (Frederick Bonner), John Le Mesurier (dottore), Alec Mc Cowen (Bayliss), Valerie Taylor (Lily Kendrick), Andreas Markos (Andreas) - **p. :** John Houseman e Sydney Streeter per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1962-63 - **d. :** M.G.M.

IRMA LA DOUCE (Irma la dolce) — r. : Billy Wilder.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

JOHNNY COOL (Johnny Cool, messaggero di morte) — r. : William Asher.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel prossimo numero.

KIETA CHUTAI (L'avamposto distrutto) — r. : Akira Mimura - **s. :** Masato Ide - **sc. :** Akira Kurosawa e Ryuzo Kikushima - **f. :** K. Yamashita - **scg. :** Ichiro Takada - **m. :** Seitaro Ohuori - **mo. :** Kazuo Okamura - **int. :** Ryutaro Tatsumi, Kenichiro Kawamura, Shogo Shimada, Yukiko Shimazaki, Michiko Umehara, Kenito Ishyama, Seichiro Nomura, Akira Shimizu - **p. :** Nikkatsu Corporation - **o. :** Giappone, 1961 - **d. :** Globe Films International.

LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence d'Arabia) — r. : David Lean.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

LIST OF ADRIAN MESSENGER, The (I cinque volti dell'assassino) — r. : John Huston.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

L-SHAPED ROOM, The (La stanza a forma di L) — r. : Bryan Forbes - **m. :** Brahms - **seq. m. jazz :** John Barry - **mr. :** Anthony Harvey - **altri int. :** Bernard Lee (Charlie), Patricia Phoenix (Sonia), Harry Locke (Newsagent), Gerry Duggan (Bert), Mark Eden (Terry), Jennifer White (Monica), Nanette Newman (la ragazza del finale) - **p. :** James Woolf, Richard Attenborough e Jack Rix per la Romulus - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 51 e altri dati a pag. 55 del n. 6, giugno 1963 (San Sebastiano '63).

MAN FROM THE DINER'S CLUB, The (Il piede più lungo) — r. : Frank Tashlin - **s. :** Bill Blatty e John Fenton Murray - **sc. :** Bill Blatty - **f. :** Hal Mohr - **scg. :** Don Ament - **m. :** Stu Phillips - **mo. :** William A. Lyon - **int. :** Danny Kaye (Ernie Klenk), Cara Williams (Sugar Pye), Martha Hyer (Lucy), Telly Savalas (Foots Pulardos), Everett Sloane (Martindale), Kay Stevens (Bea Frampton), Howard Caine (Bassanio), George Kennedy (George), Jay Novello (Mooseghian), Ann Guilbert (Ella Teask) - **p. :** Bill Bloom per la Dena-Ampersand - **o. :** U.S.A., 1963 - **d. :** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Morando Morandini a pag. 68 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Locarno '63).

MANI SULLA CITTÀ, Le — r. : Francesco Rosi - **s. :** Francesco Rosi e Raffaele La Capria - **sc. :** Raffaele La Capria, Enzo Forcella, Enzo Provenzale, Francesco Rosi - **d. :** Warner Bros.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 10 e altri dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Venezia '63).

MASQUE DE FER, Le (L'uomo dalla maschera di ferro) — r. : Henri Decoin - **s. :** Cécil Saint-Laurent, Gérald Devries - **sc. :** C. Saint-Laurent, G. Devries, Colette Menard - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Pierre Petit - **m. :** Georges Van Parys - **scg. :** Paul Boutie - **c. :** Mireille Leydet, Joseph Ranzato - **mo. :** Louisette Taverna Hautecoeur - **int. :** Jean Marais (D'Artagnan), Jean-François Poron (Luigi XIV), Enrico Maria Salerno (Mazarino), Claudine Oger (Isabelle), Sylva Koscina (Marion), Giselle Pascal (Madame Chaulnes), Germaine Montero (Anna d'Austria),

Jean Lara (De Lourmes), Jean Rochefort (Lastreaumont), Raymond Gerome (Pimentel), Clément Thierry (Maulevrier), Tamiz (David), Robert Le Béal (Nogaret), Simone Derly (Marie Mancini), Noël Roquevert (governatore St. Mars), Jean Davy (Turenne), Jean Berger (St. Hilaire), Georges Dintrans (De Roze), Charles Bayard (ufficiale anziano), Philippe Lemaire, Albert Dagnant, Camille Guérini - **p.:** Ceres Film - S.N.E. G. Gaumont-Films Marly / Produzione Gianni Fuchs - **o.:** Francia-Italia, 1962-63 - **d.:** 20th Century Fox.

MEPRIS, Le (Il disprezzo) — **r.:** Jean-Luc Godard.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

MONDO CANE N. 2 — **r. s. e sc.:** Gualtiero Jacopetti e Giorgio Prosperi - **comm.:** G. Jacopetti - **voce:** Stefano Sibaldi e Nico Rienzi - **f.** (Technicolor): Benito Frattari - **m.:** Nino Oliviero - **mo.:** Mario Morra - **p.:** Mario Maffei, Giorgio Cecchini per la Produzione Cinematografica Federiz - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Cineriz.

Un altro esempio del cattivo gusto di Jacopetti; un'altra ricerca puntigliosa di tutto ciò che può provocare disgusto nello spettatore. Dei suoi tre film, tutti ugualmente insolenti, questo è però il peggio raffazzonato: più di qualche brano (come quello, disgustoso, del «cocktail» funebre alla presenza del cadavere mummificato della padrona di casa) è chiaramente confezionato in teatro di posa. Ciò non toglie che qua e là il documentario dia vibrazioni di un autentico sgomento, come di fronte al rogo di un buddista a Saigon, al mercato delle schiave somale destinate ai postriboli e, soprattutto, ai bambini negri deturpati con strumenti di tortura per essere resi meglio idonei all'accattonaggio. Ma anche in questi casi si rimane urtati da un commento parlato, affettatamente accorato e pietoso. (L.A.).

MONDO DI NOTTE N. 3, Il — **r.:** Gianni Proia - **s. e sc.:** G. Proia, Francesco Mazzei - **comm.:** F. Mazzei, Ugo Liberatore - **voce:** Stefano Sibaldi - **f.** (Pancrorama, Technicolor): Gianni Narzisi - **m.:** Riz Ortolani - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** il fachiro Yvon Yva, Alexander, Léo Campion, Jacques Chazot, Maria Ansaldi, Laura Betti, Marcella Ruffini, Michel Simon, Mario De Simone - **p.:** Francesco Mazzei per la Julia Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Warner Bros.

MOSTRI, I — **r.:** Dino Risi - **s.:** Age, Scarpelli, Elio Petri - **sc.:** Ettore Scola e Ruggero Maccari - **f.:** Alfio Contini - **scg.:** Ugo Pericoli - **m.:** Armando Trovaioli - **mo.:** Maurizio Lucidi - **altri int.:** Michèle Mercier, Marisa Merlini, Lando Buzzanca, Rica Dialina, Marino Masè, Francesco Caracciolo, Yacinto Yaria, Ricky Tognazzi, Franco Castellani, Maria Mannelli, Angela Portaluri, Ugo Attanasio, Riccardo Paladini, Luciana Vincenzi, Carlo Ragno, Carlo Kecler, Daniele Vargas, Luisa Ruspoli, Mario Brega, Nino Nini, Mario Laurentino, Salvatore Borgese.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e altri dati a pag. 59 del n. 11, novembre 1963.

MOURIR A MADRID (Morire a Madrid) — **r.:** Frédéric Rossif.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero (rubrica: I documentari).

MOUSE ON THE MOON, The (Mani sulla luna) — **r.:** Richard Lester - **m.:** Ron Grainer - **mo.:** Bill Lenny - **altri int.:** Jan Conrad (aiutante russo), Hugh Lloyd (stagnaio), Mario Fabrizi (Mario), Archie Duncan (generale americano), Richard Marner (generale dell'aviazione russa), John Bluthal (Von Neidel), Clive Dunn (capobanda), Eric Barker, Frankie Howerd - **p.:** Walter Shenson - **o.:** Gran Bretagna 1963 - **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 51 e altri dati a pag. 55 del n. 6, giugno 1963 (San Sebastiano '63).

NUTTY PROFESSOR, The (Le folli notti del dottor Jerryll) — **r.:** Jerry Lewis.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

ONOREVOLI, Gli — **r.:** Sergio Corbucci - **s.:** Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, Gianni Buffardi - **sc.:** Vittorio Metz, B. Corbucci, Vittorio Vighi - **f.:** Enzo Barboni - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Aurelio Brugnola - **mo.:** Roberto Cinquini - **c.:** Eleonora Bonicelli - **int.:** Totò (Antonio La Trippa), Franca Valeri (Bianca Sereni), Peppino De Filippo (Giuseppe Mollica), Gino Cervi (senatore Rossani-Breschi), Walter Chiari, Linda Sini, Franco Fabrizi, Aroldo Tieri, Memmo Carotenuto, Anna Campori, Riccardo Billi, Carlo Pisacane, Stelvio Rosi, Franco Giacobini, Fiorenzo Fiorentini, Mario De Simone, Agostino Salvietti, Alberto Sorrentino, Carlo Lombardi, Antonio Acqua, Mimo Poli, Franco Castellani, Cristiano Cucchini - **p.:** Gianni Buffardi per la Jolly Film. - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Unidis (regionale).

ORDEAL AT DRY RED (Il vendicatore delle Cascate Nere) — **p., r.** e **sc.:** Richard C. Sarafian - **s.:** da un racconto di Charles Martin - **f.:** Floyd Crosby - **m.:** Allyn Ferguson, Paul Horn - **mo.:** Richard C. Sarafian - **int.:** Peter Mamakos, Sandra Knight, House Peters jr., John Alonzo - **o.:** U.S.A., 1959 - **d.:** regionale.

PUPA, La — **r.:** Giuseppe Orlandini - **s.:** Ugo Guerra, Luciano Martino - **sc.:** U. Guerra, L. Martino, Roberto Gianviti - **f.:** Raffaele Masciocchi - **m.:** Nino Oliviero - **scg.:** Piero Filippone - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Michèle Mercier (Pupa), Ettore Manni (Gianni), Riccardo Garrone (il barone), Lia Zoppelli (Elena Patella), Alfio Vita (Severo Patella), Francesco Mulé, Armando Bandini, Rossella Como, Antoinette Weynen. - **p.:** Guido Giambartolomei per la Royal Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** Cineriz.

REGINA PER CESARE, Una (Cleopatra, una regina per Cesare) — **r.:** Piero Pierotti - **supervisione r.:** Victor Tourjansky - **s.:** Fulvio Gicca - **sc.:** F. Gicca, Arrigo Montani - **f.** (Euroscope, Eastmancolor) : Angelo Lotti - **m.:** Michelet - **scg.:** Paolo Janni - **c.:** Nada Vitali - **mo.:** Luciano Cavalieri - **int.:** Pascale Petit (Cleopatra), Giorgio Ardisson (Achillas), Rik Battaglia (Lucio Settimo), Franco Volpi (Apollodoro), Corrado Pani (Tolomeo), Akim Tamiroff (Pompeo), Ennio Balbo (Teodoto), Aurora De Alba (Rabis), Gordon Scott (Cesare), Nerio Bernardi, Nando Angelini, Nino Marchetti, Maria Teresa Gentilini, Barbara Nardi, Piero Palermini - **p.:** Alberto Chimenz e Vico Pavoni per la Filmes-Faro Film C.F.P.C. - **o.:** Italia-Fancia, 1962 - **d.:** regionale.

RIMPATRIATA, La — **r.** e **s.:** Damiano Damiani - **scg.:** Mauro Bertinotti - **mo.:** Giuseppe Vari - **altra int.:** Donatella Brandolin - **p.:** Galatea - « 22 Dicembre » / Coronet - **o.:** Italia-Francia, 1962 - **d.:** Warner Bros.

Vedere giudizio di F. Dorigo a pag. 52 e altri a pag. 62 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Berlino).

SEXY MAGICO — **r. s.** e **sc.:** Mino Loy, Luigi Scattini - **comm.:** Castaldo e Rienzi - **voce:** Nico Rienzi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Benito Frattari, Floriano Trenker - **m.:** Marcello Gigante - **c.:** Adriana Spadaro - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Black Eva, Nanà, Leila, Rosetta, Esperanza, Barbara Won, Jessa Rubicon, ecc. - **p.:** Enrico Putatto e Fulvio Lucisano per la Eridania Cinematografica- Italian International Film - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

SEXY NUDO — **r.:** Roberto Bianchi Montero - **s.** e **sc.:** R. Bianchi Montero, George Reynolds - **comm.:** Enzo Prosperi, Aldo Cast - **voce:** Nico Rienzi - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor) : Giuseppe La Torre - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Piero Filippone, Giuseppe Ranieri, Giorgio Postiglioni - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Tianne, Fay Sparks, Anne Moon, il balletto di Wilbert Bradley, Bud Thompson, Liana

Certha, Corinne Fontaine, Takaoka Kyoko, Jacqueline Rochel, Caroline, Messaline, Colette, Rita Kelly, Line la Blonde, Carmencita Flory, Negro Spirituals, il balletto Night and Day Follies - **p.** : Cineproduzioni Associate - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Filmar.

SEXY PROIBITISSIMO — **r. s. sc.** e **comm.** : Marcello Martinelli - **voci** : Oreste Lionello, Ferruccio Amendola - **f.** (Eastmancolor) : Adalberto Albertini - **m.** : Lallo Gori - **mo.** : M. Martinelli - **int.** : Karmela, Diana West e Poppy Scott, Lilli de Saigon, Bud Thompson, Pamela Wellman e Chillian Hobart, Monique, Joan Clair, Leonor Rainer, Nadia Victor, Rosy Peter e Brian Jones, Helen Mary, Ann Sally Pain e Hercules, Corinne Fontain, Nicole Verger, Carol Karter, Michèle Liz, Gerry Sammer, George Corner, Irene, Michèle e Karin Maver, Joanna Negulesco, Maureen Verrich, Violetta Montenegro, i Ciranos, Archie Savage e il Royal Ballet delle isole Figi, i Kanoi Brothers, il balletto di Paul Steffen, le Copacabana Girls di Rio, il balletto di Wilbert Bradley, la « Bamba » del Mexico - **p.** : Gino Mordini - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Atlantis.

SIAMO TUTTI POMICIONI - **r.** : Marino Girolami - **s.** e **sc.** : Roberto Gianviti, Tito Carpi (episodi « Il colonnello e la signora », « Gioie della vita » e « Pomicione di provincia ») e Costa (episodio « Il piazzista ») - **f.** : Mario Fioretti - **m.** : Carlo Savina - **int.** : Raimondo Vianello, Gino Bramieri, Sandra Mondaini, Mario Carotenuto, Alberto Bonucci, Paolo Panelli, Enio Girolami, Carlo Delle Piane, Margaret Lee, Milena Bettini, Maria Grazia Buccella, Evi Marandi, Peppino di Capri, Umberto D'Orsi - **p.** : M. Girolami per la M.G.Cinematografica - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Rome.

SON OF FLUBBER (Professore a tuttogas) — **r.** : Robert Stevenson - **s.** : Samuel W. Taylor - **sc.** : Bill Walsh, Don da Gradi - **f.** : Edward Colman - **m.** : George Bruns - **scg.** : Carrol Clark, William H. Tuntke - **mo.** : Cotton Warburton - **e. s.** : Eustace Lycett, Robert A. Mattey, Jack Boyd, Jim Fetherolf - **int.** : Fred MacMurray (Ned Brainard), Nancy Olson (Betsy Brainard), Keenan Wynn (Alonzo Hawk), Tommy Kirk (Biff Hawk), Ed Wynn (A. J. Allen), Charles Ruggles (giudice Murdock), Leon Ames (presidente Daggett), Ken Murray (Hurley), William Demarest (Hummel), Elliott Reid (Shelby Ashton), Joanna Moore (Desirée de la Roche), Paul Lynde (commentatore sportivo), Edward Andrews - **p.** : Walt Disney e Bill Walsh per la Walt Disney Prod. - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Rank.

TICKLISH AFFAIR, A (Le astuzie di una vedova) — **r.** : George Sidney - **s.** : dal racconto « Moon Wain » di Barbara Luther - **sc.** : Ruth Brooks Flippen - **f.** (Panavision Metrocolor) : Milton Krasner - **m.** : George Stoll - **scg.** : George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.** : John McSweeney jr. - **int.** : Shirley Jones (Amy Martin), Gig Young (comandante Key Weedon), Red Buttons (ufficiale-pilota Simon Shelley), Carolyn Jones (Tandy Martin), Edgard Buchanan (« Gramps » Martin), Eddie Applegate, Edward Platt, Billy Mumy, Bryan Russel, Robert Foulk, Milton Frome, Peter Robbins - **p.** : Joe Pasternak per la Euterpe - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : M.G.M.

Una commediola tutta latte e miele che giureremmo di aver già veduta, tale quale, non sapremmo dire quante altre volte. L'ha diretta senza estro George Sidney — regista dalla filmografia non tutta dozzinale - dando l'impressione di essere il primo a non credere alle possibilità d'attrattiva del suo racconto, che non riesce a prendere quota nemmeno nell'unica « trovata » non decrepita di cui ha potuto disporre : quella del bambino più piccolo della vedovella svolazzante per l'aria sospeso ad un pallone-sonda e per la cui salvezza viene mobilitata l'intera base navale di San Diego. (L. A.)

TOKYO NO YORU (Le tentazioni della notte) — **r.** : Reiji Ohno e Jacques Guymont - **curatore dell'ed. it.** : Vinicio Marinucci - **f.** (Eastmancolor) - **m.** : Jacques Lesage, Ryoichi Hattori - **p.** : United Motion Pictures, Tokyo / The Overseas, Paris - **o.** : Giappone-Francia, 1961 - **d.** : Panta (regionale).

TOM E JERRY ALL'ULTIMO BAFFO — Programma composto da 11 brevi film in Technicolor di disegni animati - **r.** : William Hanna e Joseph Barbera - 1) **TEE FOR TWO (Tom giocatore di golf** - 1945**)** ; 2) **SLICKED UP PUP (Il cucciolo con le penne** - 1951**)** ; 3) **HEIR BEAR (Il tesoro dell'orso** - 1953**)** ; 4) **LITTLE QUACKER (La fuga dell'anatroccolo** - 1949**)** ; 5) **THE TRUCE HURTS**

(Il trattato di pace - 1948); 6) PUSS N' TOOTS (Tutti innamorati - 1942); 7) SLEEPY TIME TOM (La sbornia di Tom - 1951); 8) JERRY AND THE GOLDFISH (Il pesciolino giallo - 1951); 9) SATURDAY EVENING PUSS (La festa del sabato sera - 1949); 1;) SMITTEN KITTEN (La miniera ammaliatrice - 1952); 11) SOUTHBOUND DUCKLING (Le vacanze del paperino - 1955) - **p.:** Fred Quinby per la M.G.M. - **o.:** U.S.A. - **d.:**

TOYS IN THE ATTIC (La porta dei sogni) — **r.:** George Roy Hill - **f.** (Panavision) - **mo.:** Stuart Gilmore - **altri int.:** Larry Gates (Cyrus Warkins), Nan Martin (Charlotte Warkins), Frank Silvera (Henry), Charles Lampkin (Gus) - **p.:** Walter Mirisch per la Mirisch-Claude Prod. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Dear.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 52 e altri dati a pag. 56 del n. 6 giugno 1963 (San Sebastiano 1963).

UGLY AMERICAN, The (Missione in Oriente - Il brutto americano) - **r.:** George Englund.

Vedere recessione e dati nel prossimo numero.

Riedizioni e riprese

AMORE IN CITTA' L' (Rivista cinematografica n. 1 diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione e Marco Ferreri) — **r.:** Carlo Lizzani (episodio « L'amore che si paga »), Dino Risi (episodio « Paradiso per 4 ore »), Federico Fellini (episodio « Una agenzia matrimoniale »), Michelangelo Antonioni (episodio « Tentato suicidio »), Francesco Maselli e Cesare Zavattini (episodio « La storia di Caterina »), Alberto Lattuada (episodio « Gli italiani si voltano ») - **s.:** C. Lizzani, D. Risi, F. Fellini, M. Antonioni, F. Maselli e C. Zavattini - **sc.:** Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni - **f.:** Gianni di Venanzo - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Eraldo Da Roma - **int.:** Mara Berni, Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Edda Evangelisti, Liliana Poggiali, Maria Pia Trepaoli, Giovanna Ralli e sorella, Valeria Moriconi (episodio « Gli italiani si voltano »), Antonio Cifariello, Livia Venturini (episodio « Agenzia matrimoniale »), Caterina Rigoglioso (episodio « La storia di Caterina »), Maresa Gallo, Angela Pierro, Rita Andreana, Lia Natali, Cristina Drago, Ilario Malaschini, Sue Ellen Blake, Silvio Lillo - **p.:** Faro Film - **o.:** Italia, 1953 - **d.:** regionale.

DIABLE AU CORPS, Le (Il diavolo in corpo) — **r.:** Claude Autant-Lara - **s.:** dal romanzo di Raymond Radiguet - **sc.:** Jean Aurenche, Pierre Bost - **f.:** Michel Kelber - **m.:** René Cloérec - **scg.:** Max Douy - **c.:** Monique Dunan, C. Autant-Lara - **mo.:** Madeleine Gug - **int.:** Micheline Presle (Marta), Gérard Philipe (François), Denise Grey (signora Grangier), Jean Debucourt (Jaubert), Palau (Marin), Jean Varas alias Jean Lara (Jacques Lacombe), Marthe Mellot, Albert Michel, Germaine Ledoyen, Michel François, Jean Lagache, André Bervil, Maurice Lagrenée, Edmund Beauchamp, Jeanne Pérez, Jacques Tati, Charles Vissières, Albert Rémy, Henri Gaultier, Richard Francoeur, Jean Relet, Paul Frankeur, Léon Larive, Roger Vieuillé, Tristan Sevère, Jean Fleury, Renée Garcia - **p.:** Paul Graetz per la Transcontinental Film - **o.:** Francia, 1946-47 - **d.:** UNIDIS (regionale).

DU MOURON POUR LES PETITS OISEAUX (Parigi proibita - già: **Dietro la facciata)** — **r.:** Marcel Carné - **d.:** Variety.

Vedere dati a pag. 23 del n. 4, aprile 1963.

IT HAPPENED TOMORROW (Ore X: colpo sensazionale - gia: **Accadde ... domani)** — **r.:** René Clair - **s.:** Lord Dunsany, Hugh Wedlock, Howard Snyder da un'idea di Lewis R. Foster - **sc.:** Dudley Nichols, R. Clair - **f.:** Archie Stout - **m.:** Robert Stolz - **scg.:** Erno Metzner - **mo.:** Fred Pressburger - **int.:** Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oakie, Edgar Kennedy, John Philliber, Edward Brophy, George Cleveland, Sig Ruman, Paul Guilfoyle, George Chandler, Eddie Acuff, Marion Martin, Jack Gardner, Eddie Coke, Robert Homans, Emma Dunn - **p.:** Arnold Pressburger, T. W. Baumfield per la Pressburger U.A. - **o.:** U.S.A., 1944 - **d.:** regionale.

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. VI: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

I DOCUMENTARI

I LIBRI

IN COPERTINA: Disegno di Sergej M. Ejzenštejn.

// BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXIV (1963)

Indice per materie

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Critica

Didattica

Disegni e pupazzi animati

Documentari e cortometraggi

Editoriali

Estetica e teoria

Film

a) RECENSIONI

b) NOTE CRITICHE

Filmografie

Formato ridotto e cineamatorismo

Interviste e colloqui

Libri e bibliografie

Mostre e manifestazioni varie

LA MOSTRA DI VENEZIA

Musica e film

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Storia

IL FILM STORICO ITALIANO E LA SUA INFLUENZA SUGLI ALTRI PAESI

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)

I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi